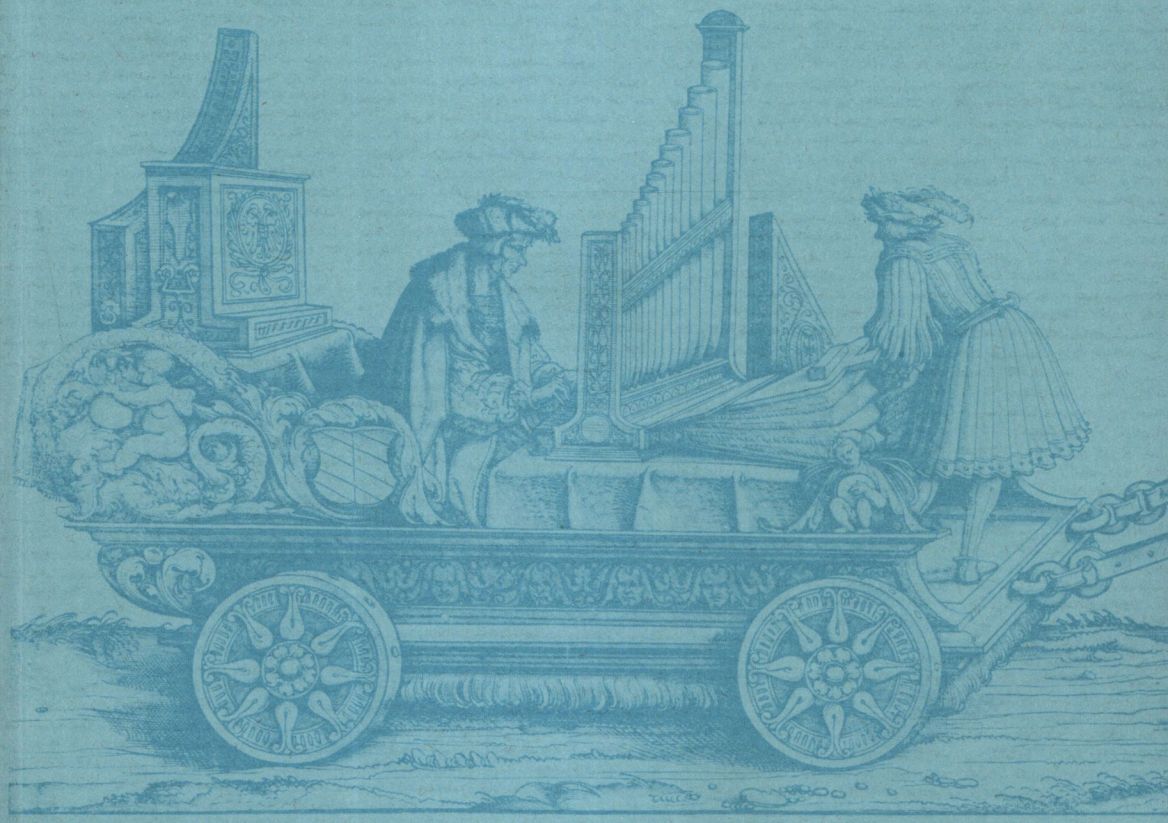
# REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 67 1981 N° 1

*En couverture :*

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

# REVUE
# DE
# MUSICOLOGIE

*publiée avec le concours du*
*CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE*

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 67 1981 N° 1

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

*Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.*

*Président-Fondateur :* Lionel de LA LAURENCIE (1861-1933).
*Président :* Yves GÉRARD.
*Vice-Présidents :* Joseph-Marc BAILBÉ et Michel HUGLO.
*Sécrétaire générale :* Nicole SEVESTRE.
*Sécrétaire-adjointe :* Hélène CHARNASSÉ.
*Trésorier :* Bernard GAGNEPAIN.
*Trésorier-adjoint :* Serge GUT.
*Membres du Conseil d'Administration :* Nanie BRIDGMAN, Jacques CHAILLEY, Nobert DUFOURCQ, Georges FAVRE, Jean GRIBENSKI, Marc HONEGGER, Denise LAUNAY, François LESURE, Jean MAILLARD, Claudie MARCEL-DUBOIS, Catherine MASSIP, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Jean-Michel VACCARO.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 100 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 3 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

*
* *

# REVUE DE MUSICOLOGIE

*Comité de rédaction :* Jean GRIBENSKI rédacteur en chef, Jean-Michel NECTOUX rédacteur adjoint, Yves GÉRARD, Michel HUGLO, Gilbert ROUGET, Nicole SEVESTRE, Jean-Michel VACCARO.

RÉDACTION
Jean GRIBENSKI
117, rue Didot
75014 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS
Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y). Prière de signaler tout *changement d'adresse*, en l'accompagnant d'un versement de 5 F.

*Abonnement* (un an, deux numéros), France : 100 F TTC. Étranger : 110 F ; par avion : 150 F.

*Le numéro :* 50 F.

*L'Index général (1917-1966)* est en vente au prix de 20 F.

*Les anciens numéros* sont disponibles (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York ; depuis 1942 : Éditions musicales transatlantiques : 45 F TTC).

TOME 67 1981 N° 1

# REVUE DE MUSICOLOGIE

## *Sommaire*

ARTICLES

*Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550)* Jean-Pierre OUVRARD 5

*Un complément inédit à la correspondance de Balakirev : trente-quatre lettres à Alexandre Bernardi* André LISCHKÉ 35

NOTES ET DOCUMENTS

*Musique et danse à Nuremberg au début du XVI^e siècle* Christian MEYER 61

*Anagrammes musicales et « langages communicables »* Jacques CHAILLEY 69

*Actualité de la recherche lisztienne en Hongrie* Philippe A. AUTEXIER 80

COMPTES RENDUS

D. A. WOOD : *Music in Harvard Libraries* (F. Lesure) ..... 90

*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, éd. H. H. Eggebrecht, 6e et 7e livraisons (M. Huglo) ..... 90

G. ROUGET : *La musique et la transe* (S. Baud-Bovy) ..... 91

B. BARTÓK : *Yugoslav Folk Music*, éd. B. Suchoff (J. Gergely) ..... 93

M. HELFFER : *Les Chants dans l'Épopée tibétaine de Ge-sar* (M. Brandily) 97

B. GEISER : *Das Alphorn in der Schweiz* (B. Lortat-Jacob) ..... 100

J. CHAILLEY : *La musique grecque antique* (G. P. Ancher) ..... 100

L. L. PERKINS et H. GAREY : *The Mellon Chansonnier*; C. Petzsch : *Die Kolmarer Liederhandschrift* (M. Huglo) ..... 102

M. S. KASTNER : *Antonio und Hernando de Cabezón* (D. Launay) ..... 105

G. MORCHE : *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassichen französischen Orgelmusik* (D. Launay) ..... 105

F.-A. D. PHILIDOR : *Tom Jones*, éd. N. McGegan et A. Salter (M. Noiray) 106

J. MONGRÉDIEN : *Catalogue thématique de l'œuvre complète du compositeur Jean-François Lesueur* (F. Lesure) ..... 109

*Dossier Erard*, éd. A. Devriès (M. Robin) ..... 110

*Complete theoretical Works of A. Cavaillé-Coll*, éd. G. Huybens (F. Sabatier) ..... 111

G. FAURÉ : *Correspondance*, éd. J.-M. Nectoux (J.-M. Bailbé) ..... 111

C. FLOROS : *Gustav Mahler*, vol. I-II (S. Gut) ..... 112

H. C. WOLFF : *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950* (S. Gut) 115

E. W. WHITE : *Stravinsky. The Composer and his Works* (S. Gut) ..... 116

*An Ives Celebration*, éd. H. W. Hitchcock et V. Perlis (J.-R. Julien) .. 118

***

PUBLICATIONS REÇUES ..... 120

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS ..... 126

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO ..... 127

ISSN 0035-1601

© Société française de Musicologie

*Jean-Pierre OUVRARD*

# Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550)

Les idées exposées et les faits décrits ici sont développés dans un travail qui a fait l'objet d'une thèse de troisième cycle soutenue en 1979 à l'Université de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) [1]. Deux axes en constituent la charpente. 1. Une perspective méthodologique : il est indispensable de se doter d'une problématique et d'un outillage conceptuel cohérents en vue de l'analyse du rapport texte-musique. 2. Une application historique à un corpus précis (1528-1552) [2] destinée à en éprouver la qualité opératoire.

*
* *

0.0. L'étude du lien texte-musique est certainement l'une des grandes préoccupations de la musicologie sur la Renaissance.

0.1. On est pourtant obligé de constater, quand on essaie de s'y frotter, d'une part la pauvreté du discours musicologique en la matière, d'autre part et surtout la carence quasi totale de l'outillage conceptuel disponible.

---

1. Jean-Pierre OUVRARD, *La chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550 comme lecture du texte poétique.* Cet ouvrage peut être consulté à la Bibliothèque de l'Université de Tours.

2. 132 chansons polyphoniques, françaises et franco-flamandes, sur 40 textes poétiques. Au-delà de ce corpus étroit, c'est la totalité des chansons françaises publiées entre 1528 et 1552 qui est visée.

0.2. Il n'est malheureusement pas inexact de dire que l'appréciation du rapport texte-musique s'y réduit à deux points de vue essentiels : le respect de la prosodie – en référence à un idéal de diction parlée naturelle – et l'illustration musicale du sens appréhendée de manière souvent subjective.

0.3. Seule, peut-être, l'étude de la musique mesurée à l'antique échappe à ces limites : la référence à l'énonciation naturelle du langage parlé y est exclue *a priori*, ce qui implique, *a contrario*, la reconnaissance de la structure (j'allais écrire « nature ») spécifique du texte en question.

1.0.1. Car c'est bien là que gît l'essentiel du problème – et le début d'une problématique – : le texte mis en musique au XVI^e^ siècle [3] est toujours un texte poétique versifié. Il est donc artificiel. Certes, une diction « naturelle » en est sans doute possible, mais elle ne saurait en aucun cas faire abstraction de la structure spécifique du texte poétique. Elle ne peut donc pas être posée en unique étalon d'appréciation.

1.0.2. On tient, à mon avis, un autre élément de la problématique, quand on a admis que la mise en musique d'un texte en constitue une « lecture » – qui n'est achevée que dans l'acte de chant – dont on peut, en tout cas, découvrir la trace dans la partition. Dans l'appréhension du rapport texte-musique, c'est donc à un phénomène de diction qu'on s'intéresse.

1.0.3. Cette double prise de conscience (cf. 1.0.1. et 1.0.2.) a une conséquence : on ne saurait se passer, dans ce travail, d'une connaissance la plus exacte possible de la structure du texte poétique; elle seule est susceptible de fournir un éclairage théorique au problème de la lecture.

1.1.0. Je me contenterai ici d'exposer les aspects principaux du « problème du vers » [4] qui m'apparaissent méthodologiquement pertinents dans une problématique de la lecture.

---

3. Je limite mon champ d'investigation à la chanson française.

4. Quelques ouvrages seront particulièrement mis à contribution : Jean COHEN, *Structure du langage poétique* (Paris, Flammarion, 1966); Jacques ROUBAUD, *La vieillesse d'Alexandre* (Paris, Maspero, 1978); Jean MAZALEYRAT, *Éléments de métrique française* (Paris, A. Colin. 1974); Theodor ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours* (Paris, Klincksieck, 1965).

1.1.1. « Discours répétant totalement ou partiellement la même figure phonique » (Gérard Hopkins) [5], le vers est « versus » ou retour, par opposition à la prose (prorsus) linéaire. Le caractère circulaire du vers est fondé sur un certain nombre d'éléments sonores, essentiellement : homométrie (isosyllabisme), homophonie (rimes), et pause métrique.

1.1.2. Cependant, le vers « structure phono-sémantique » [6] ne peut se définir du seul point de vue phonique : il faut aussi considérer les rapports qu'il entretient avec la langue, c'est-à-dire ce qui s'y joue entre la circularité et la linéarité.

1.1.3. Circulaire, parce qu'il est vers, linéaire, parce qu'il est langage, le discours versifié se révèle une structure potentiellement conflictuelle. Il recèle en lui-même « les germes d'un conflit entre la libre marche en avant du rythme (prorsus = prosa) et le retour mesuré du mètre (versus) » [7]. Ce conflit se manifeste dans l'acte de division du discours auquel est confronté le « lecteur ». C'est ce que Roubaud appréhende en terme de polyrythmie : « Les positions relatives des découpages syntaxiques et des parenthésages [8] rythmiques... créent ce qu'on peut appeler la *première polyrythmie fondamentale* du mètre. Elle résulte du jeu entre les coïncidences et les discordances relatives des frontières des deux types » [9].

1.2. Cette potentialité conflictuelle de la « polyrythmie fondamentale du mètre » est directement transposable en termes de diction. Cohen l'explicite clairement : « On peut en gros distinguer deux manières de dire, ou peut-être vaut-il mieux ici encore parler de deux pôles de la diction : pôle expressif et pôle inexpressif » [10]. En m'inspirant d'une terminologie utilisée par

---

5. Cité par COHEN, p. 55. Cette définition est également retenue par R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (Paris, Seuil, 1963), p. 221.

6. COHEN, *op. cit.* [note 4], p. 54.

7. P. GUIRAUD, « L'esthétique du vers français », in : *Essais de stylistique* (Paris, Klincksieck, 1969), p. 233.

8. Chez Roubaud, concrétisation pratique de la segmentation.

9. ROUBAUD, *op. cit.* [note 4], p. 92, § 17 ; voir aussi, pour les notions de « coïncidence » et de « discordance », p. 90, § 14.

10. COHEN, *op. cit.* [note 4], p. 93.

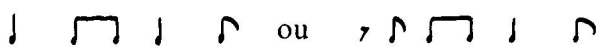
T. Todorov [11], je préfère, pour ma part, parler de « lecture syntaxique » et de « lecture métrique ».

2.0. Reste à tester la pertinence de cette problématique sur le corpus des chansons polyphoniques françaises du XVI^e siècle et d'abord à vérifier l'existence d'une lecture métrique du texte qui constituerait une sorte de « degré zéro » de la diction.

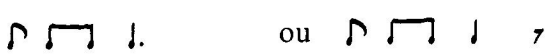
2.1. La tradition musicologique l'admet implicitement en posant comme une règle la correspondance systématique entre vers et phrase musicale [12].

2.2.0. Mais le degré zéro de la lecture métrique est véritablement atteint quand, à cette correspondance, s'ajoute la répétition rythmique et/ou mélodique. On en a des exemples avec certaines chansons publiées dans les dernières années du demi-siècle, qu'on peut considérer comme les premières manifestations de « chansons en forme de voix de ville » [13]. Ce sont ces chansons, précisément, qui réintroduisent la pratique du strophisme.

2.2.1. La chanson de Gentian, *La peine dure* [14], en est une illustration parfaite. La diction strictement métrique des vers de 4 syllabes y est assurée sur la base de moules rythmiques simples, rigoureusement réitérés en fonction du caractère masculin ou féminin des terminaisons :



pour les vers féminins,

et 

pour les vers masculins.

---

11. T. Todorov et O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Seuil, 1972), p. 242.

12. Cf. L. F. Bernstein : « It is a truism that Parisian Chanson Composers traditionally set one phrase of music to a single line of text... ». *Cantus firmus in the french chanson for two and three voices. 1500-1550* (New-York University, 1969).

13. Je pense notamment à certaines chansons de Boyvin et de Gentian publiées en 1549, tant par Attaingnant (1549[20]) que par Du Chemin (1549[28]), mais aussi à des chansons d'Arcadelt, de Sandrin, de Goudimel, de Mornable et bien sûr au *Premier Livre de chansons* de P. Certon publié en 1552 chez Adrian le Roy et Robert Ballard.

14. La transcription en est donnée ici, en Annexe, p. 32.

2.2.2. Il s'y ajoute d'ailleurs, par le jeu des duplications mélodiques et des ponctuations (cadences et respirations), la prise en compte de l'agencement des rimes (la « relatio rithmorum » de Dante) sous la forme du groupement des vers quatre par quatre, ainsi qu'au niveau supérieur la réitération strophique (16 vers).

2.2.3. Les exemples de ce type pourraient être multipliés, notamment dans le *Premier Livre* de Certon (1552) [15], ainsi que dans le Recueil de Jehan Chardavoine [16].

2.2.4. Ce type de lecture « mécanique » continuera d'ailleurs d'être pratiqué longtemps encore dans l'Air de cour. On peut mentionner, à titre d'exemple, *C'est un amant* (anonyme) [17].

2.3. Il reste que cet aspect n'est pas absolument nouveau dans le répertoire français et qu'il y est manifeste sous des formes variables, bien avant 1550. Dès 1529, une chanson telle que *Au joly bois* de Sermisy (1529[2]) [18] illustre déjà la même tendance, par la réitération de moules rythmiques et/ou mélodiques en fonction des mètres poétiques et de l'agencement des rimes.

2.4.0. Le caractère métrique de la diction musicale du texte apparaît globalement dans le répertoire de la première moitié du siècle, par la manière dont un « modèle de vers » [19] prédominant, le décasyllabe, informe profondément la stylistique des phrases musicales de la chanson polyphonique au point de constituer un véritable « modèle d'exécution » [19].

---

15. Un exemple de lecture métrique particulièrement schématique s'y trouve dans la chanson *Pour m'eslongner* (fol. 5^v). Elle est composée de deux phrases qui répètent le même schéma rythmique et en partie le même profil mélodique ponctué, la première fois, par une demi-cadence, la seconde par une cadence parfaite.

16. *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville...* A Paris, chez Claude Micard, 1576.

17. 1609[13]. Transcription dans A. VERCHALY, *Airs de cour pour voix et luth* (Paris, Heugel, 1961), p. 24.

18. Claudin de SERMISY, *Opera omnia*, éd. I. Cazeaux (American Institute of Musicology, 1974), *CMM* 52, vol. IV, p. 18.

19. Concernant cette terminologie, empruntée à R. Jakobson, voir O. DUCROT et TODOROV, *op. cit* [note 11], p. 243 : « On peut enfin chercher le dénominateur commun de diverses lectures, assumées par la même personne, ou par la même école de récitation, etc..., et c'est ce qui nous donnera le *modèle d'exécution* ».

2.4.1. Le décasyllabe, on le sait, est caractérisé par sa division en deux hémistiches inégaux, respectivement de quatre et six syllabes, séparés par une césure après le quatrième pied. Le « modèle d'exécution » se définit précisément par la pratique constante – mais variée – de la « distinction » des hémistiches.

2.4.2. Le procédé de distinction le plus simple est, évidemment, la respiration qui sépare les deux hémistiches : le plus souvent silence de la durée d'une minime, l'incipit du second hémistiche étant alors anacrousique :

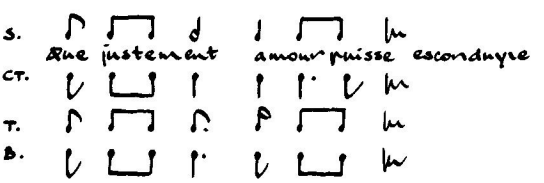
*Exemple 1.*

20

Ce procédé peut ne concerner que la déclamation individuelle des voix. Dans certains cas d'écriture homophone, cependant, la respiration peut être simultanée à toutes les voix.

2.4.3. Cette respiration s'accompagne la plupart du temps d'un allongement relatif sur la quatrième syllabe. Cet allongement, qui marque l'accent métrique de la césure, peut se suffire à lui-même : on le rencontre assez souvent sans l'indication de respiration que constitue le silence :

*Exemple 2.*




21

2.4.4. Cet allongement peut d'ailleurs se traduire par un mélisme, de durée également variable.

---

20. Partie de contraténor de *Voyant souffrir* de Jacotin (1533[1]).
21. Vers 6 de *Las qu'on congneust* de Certon (1540[10]).

*Exemple 3.*

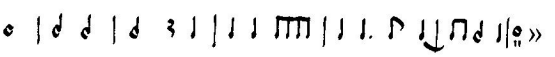
22

2.4.5. Par ailleurs, en particulier si l'on considère les vers initiaux des chansons, la distinction des hémistiches est souvent soulignée par opposition rythmique, les valeurs de durée étant relativement plus longues sur le premier hémistiche :

*Exemple 4.*

23

2.4.6. L'ensemble des traits que je viens de décrire compose un patron prosodique assez semblable à celui décrit par H. M. Brown à propos des *Chansons nouvelles...* publiées par Attaingnant en 1528 (n.s.) : « Many of the chansons in the 1528 anthology are made up of decasyllabic lines. Very often in setting these words Claudin divides the ten syllabes, marking a caesura after the fourth. The result is a characteristic rhythmic pattern which reappears often in his works. A clear-cut, fairly slow, rhythmic motive begins each phrase, and this is followed by quicker motion, often introduced by three anacruses on the same pitch, and concluded with a cadential formula :



24

2.4.7. La distinction maximale est effectuée, me semble-t-il, quand la césure est marquée par une ponctuation cadentielle équivalente aux cadences placées en fin de vers. La concordance vers-phrase musicale peut alors se trouver compromise au profit du niveau inférieur, c'est-à-dire d'une équivalence hémistiche-

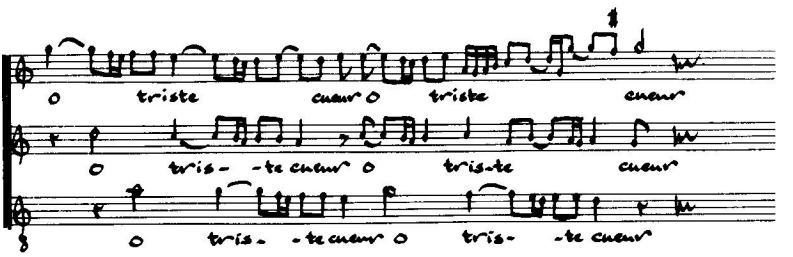
22. *Ibid.*, vers 2. Partie de ténor.

23. *Oncques amour*, Grenier (1540[11]) et Crecquillon (1544[11]).

24. H. M. Brown, « The genesis of a style... » in : *Chanson and madrigal...*, éd. J. Haar (1964), p. 31. Les valeurs rythmiques d'équivalence avec la notation ancienne retenues par Brown sont le double de celles que j'utilise.

phrase musicale. Le patron prosodique de la lecture métrique est alors rompu par excès de distinction :

*Exemple 5.*




Les éventuelles ambiguïtés musicales qui se manifestent entre hémistiche et vers semblent témoigner, parmi d'autres faits, du poids structurel et déclamatoire de l'accent métrique de césure au XVI^e siècle. Il n'est pas rare, par exemple, que dans les recueils collectifs de poésie, les textes soient typographiquement présentés par hémistiches. Par ailleurs, il ne manque pas de technique d'écriture poétique, chez les « rhétoriqueurs » notamment, qui attestent l'importance de l'hémistiche [26].

2.5. Le « modèle d'exécution » du décasyllabe se concrétise également d'une autre manière éventuellement cumulable avec les procédés qui viennent d'être décrits (cf. 2.4...). La pratique courante des répétitions verbales, coutumières dans les chansons polyphoniques, respecte, dans les décasyllabes aussi bien que dans les alexandrins, la structure du vers, en coïncidant avec l'un ou l'autre des hémistiches. (voir Exemple 5 cité en 2.4.7.).

2.6.0. L'examen de quelques exemples (voir notamment 2.2.1., 2.2.2. et 2.3.) a déjà permis de souligner la contribution que l'agencement des rimes était susceptible d'apporter à la mise en place d'une énonciation du texte sous le signe de la circularité.

---

25. *Avant l'aymer*, Crecquillon (1552[10]), vers 5. Cette chanson est transcrite en entier dans ma thèse, vol. II/1, p. 147-149.

26. Par exemple, ce que Molinet, et d'autres après lui, ont appelé « réthorique batelée ». Voir E. LANGLOIS, *Recueils d'Arts de Seconde Rhétorique* (Paris, 1902), p. 222, 275, 432, ainsi que P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière* (Paris, Seuil, 1978), p. 235. La « ryme batelée » est également définie par SÉBILLET, *Art Poétique Français*, édition par F. Gaiffe (Paris, Droz, 1932), p. 202-203.

C'est un aspect qui n'est pas négligeable dans la mesure où les chansons du XVI^e siècle subissent encore la contrainte de certains stéréotypes formels en usage au XV^e.

2.6.1. L'influence du schéma balladique dans la mise en musique des huitains et dixains en est une illustration exemplaire. Si l'on en juge par les sondages que j'ai pu effectuer dans le répertoire des années 1530-1550, c'est environ 85 % des huitains et dixains qui s'inscriraient dans le moule formel balladique ABABCDEF... (ou sa variante arrondie ABABCD...AB).

2.6.2. L' « Air pour chanter tous sonets » de Fabrice Marin Caietain [27], dans le lequel Henry Prunières voyait une « hérésie » [28], de même que l'entreprise du « *Supplément musical* » des *Amours* de 1552 [29], ne sont pas autre chose qu'un choix délibéré pour ce « degré zéro de la lecture » que je propose de voir dans la lecture métrique. Ils en avaient un modèle, d'ailleurs, dans le « Modo di cantar sonetti » publié par Petrucci en 1505 [30]. Caietain propose une musique, pour le premier quatrain, réitérée au second, ainsi qu'une musique pour le premier tercet également réitérée au second, celle-ci reprenant trois des quatre phrases des quatrains [31]. C'est donc le jeu du strophisme – où conduit logiquement une lecture métrique « jusqu'au boutiste » – que Caietain joue aux différents niveaux de la structure du texte.

3.0. La lecture métrique, cependant, est susceptible de se heurter à divers obstacles et d'être mise en échec.

3.1.0. La seule difficulté ou originalité métrique d'un texte peut entraîner un problème de ce genre. C'est le cas d'un texte, mis en

---

27. *Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caietain...* Paris, A. Le Roy and R. Ballard. 1576.

28. « Fabrice Cajetan compose bravement un air " pour chanter tous sonets " et n'a aucun soupçon de l'hérésie qu'il commet » ; Henry PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (Paris, Laurens, 1913), p. 60.

29. Voir Julien TIERSOT, *Ronsard et la musique de son temps* (Paris, Fischbacher, s.d.).

30. 1505[5]. *Strambotti, ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto.* Venezia, Petrucci, 1505.

31. Le fonctionnement en pose problème, car les duplications musicales ne correspondent pas au schéma des rimes masculines et féminines. En ce sens, on pourrait peut-être parler d'hérésie...

musique par trois musiciens, Du Tertre (1549[19]) Janequin (1549) [32] et Guilliaud (1550[11]).

3.1.1. Du Tertre et Guilliaud [33] lisent tous les deux ce texte comme un quatrain, avec quatre phrases musicales, disposées comme suit :

| | Du Tertre | Guilliaud |
|---|---|---|
| Je liz au cueur de m'amye | A | A |
| Une envye de me veoyr | B | B |
| Et cependant je scay bien | C | C |
| Qu'en m'attendant on s'ennuye | D | D |

3.1.2. Lu ainsi, ce texte est métriquement incohérent, puisque les vers 2 et 3 ne riment pas. Il s'agit en fait d'un cinquain hétérométrique, dont l'agencement des rimes est tout à fait traditionnel (a a b b a) : c'est précisément ainsi que le lit Janequin [34] :

| | |
|---|---|
| Je liz au cueur de m'amye | A |
| Une envye | B |
| De me veoyr et cependant | C |
| Je scay bien qu'en m'attendant | C' |
| On s'ennuye | D |

Soit incompréhension de la structure du texte, soit option pour une lecture syntaxique, les deux premiers musiciens n'ont pas effectué la lecture métrique que seul Janequin a su réaliser, conservant ainsi au texte la vivacité et l'originalité de ses rythmes.

3.2.0. Bien évidemment, le problème typique auquel la lecture peut se trouver confrontée est l'enjambement [35] : il est la cristallisation exemplaire du conflit potentiel latent dans la structure même du discours poétique (cf. 1.1.3. et 1.2.); le diseur s'y trouve

32. *Trente et ungyesme livre contenant XXX chansons... de la facture et composition de Maistre Clement Jennequin.* Paris, P. Attaingnant, 1549.

33. Ces chansons sont transcrites dans ma thèse, vol. II/1. p. 115 et suiv.

34. C. JANEQUIN, *Chansons Polyphoniques,* éd. F. Lesure et A. Tillman-Merritt (Monaco, Oiseau-Lyre, 1965-1971), vol. IV. p. 162.

35. « Il y a enjambement lorsque le sens d'un vers, au lieu de s'arrêter à la rime, déborde sur le vers suivant ». Georges LOTE, *Histoire du vers français* (Paris, Boivin, 1949), p. 251.

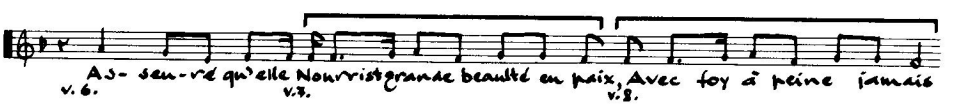
devant un choix : entre la lecture métrique (circularité) et la lecture syntaxique (linéarité) qui vise à restructurer le message en unités signifiantes. Comme l'a montré Georges Lote [36], ce problème « de savoir comment se comportait la voix » n'est en rien anachronique : il est explicitement posé dans le traité italien de rythmique latine de Nicolo Tibino (XV^e siècle).

3.2.1. Face à ce problème, la lecture métrique résiste dans certains cas. La chanson de Janequin, *Je ly au cueur*, l'a montré (cf. 3.1.2.). Une chanson de Du Tertre l'atteste également avec un enjambement pourtant particulièrement violent :

v. 5 « Mais si n'ay je peur ny demie
v. 6 Asseuré qu'elle
v. 7 Nourrist grande beaulté en paix,
v. 8 Avec foy à peine jamais
v. 9 En un lieu sans querelle » [37].

En voici le superius : la duplication mélodique aux vers 7 et 8 est le signe indéniable d'une lecture métrique :

*Exemple 6.1.*



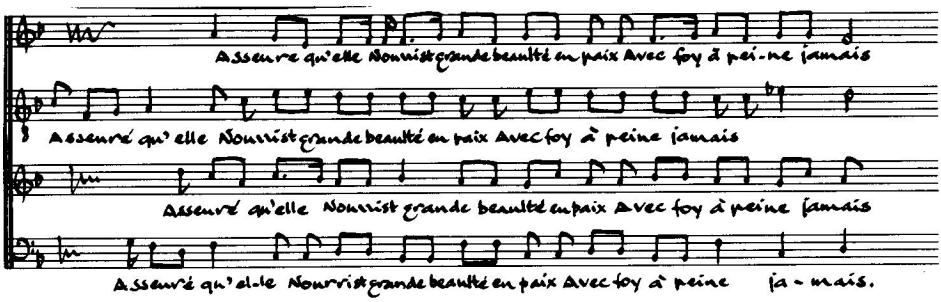

Les autres voix opèrent de la même manière.

3.2.2. Cependant, on ne saurait oublier que la lecture musicale polyphonique – et notamment du seul fait qu'elle est polyphonique, c'est-à-dire qu'elle combine plusieurs lectures – est caractérisée par une grande capacité d'ambiguïté. Le même exemple en constitue une illustration : la disposition polyphonique des « phrasés » mélodico-rythmiques de la lecture métrique n'est absolument pas verticale et ne permet pas de dégager des phrases polyphoniques correspondantes : ainsi, polyphoniquement, le discours tend à se recomposer en une phrase unique, et par là à retrouver la linéarité d'une lecture syntaxique.

---

36. *Ibid.*, p. 251-253.
37. *Quant tant me mectz* de Du Tertre (1550[10]). Transcription dans ma thèse, vol. II/2 p. 386. Le même texte a été mis en musique par Certon (1550[11]). Voir *ibid.*, p. 384.

*Exemple 6.2.*

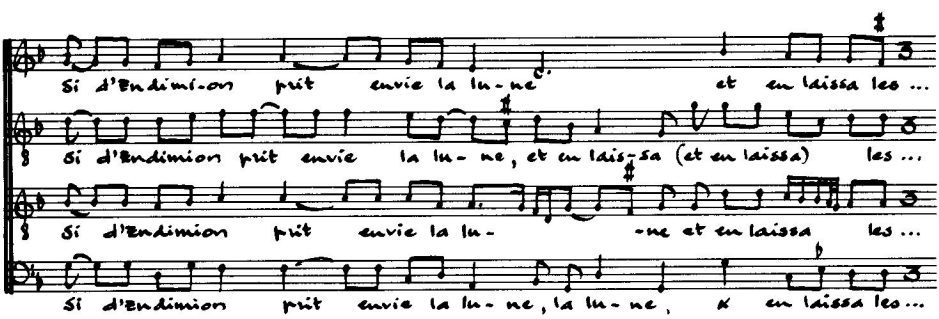



3.3.0. Quels que soient les procédés nombreux, mis en jeu dans sa lecture, l'enjambement est incontestablement le lieu privilégié où s'exerce une perturbation du degré zéro de la diction. La rupture de l'équivalence entre vers et phrase musicale en est évidemment la manifestation la plus franche.

3.3.1. Une chanson de Le Rat, *Soleil qui tout voit* (1550[11]) [38] en présente un bel exemple, aux vers suivants (v. 5 et 6) :

« Si d'Endimion prit envie
La lune et en laissa les cieulx ».

*Exemple 7.*




Signe manifeste de la déstructuration du mètre, les règles habituelles de la diction syllabique y sont remises en cause : la féminine du vers 5 (« envie »), théoriquement prononcée à la rime, est élidée, alors que celle de « Lune », théoriquement élidée

38. Transcription donnée ici en Annexe, p. 33-34.

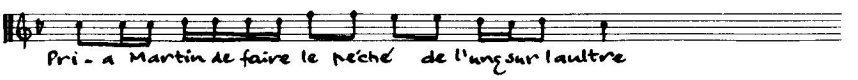
devant voyelle, est prononcée : sa position se trouve assimilée à la fin du vers par la lecture syntaxique [39].

3.3.2. La rupture de l'équivalence traditionnelle peut ne pas entraîner véritablement une lecture syntaxique mais se limiter à la mise en valeur du segment rejet (en général l'hémistiche) en le détachant du reste du vers. L'enjambement des vers 3 et 4 de l'épigramme de Marot, *Martin menoit,* est ainsi traité dans une chanson d'Alaire (1534[14]) [40].

A « Martin menoit son pourceau au marché
B Avec Alix en une plaine grande
A′ Qui luy pria de faire le péché
B′ De l'ung sur l'aultre
C et Martin luy demande ».

3.3.3. La comparaison avec la lecture réellement syntaxique de Sermisy est tout à fait éclairante. En voici la partie de ténor :

*Exemple 8*




3.4.0. Certains cas d'enjambement, ou plus généralement de rupture, doivent s'apprécier dans un cadre plus large que les limites du vers et de la phrase musicale. La discordance de ce niveau de l'équivalence peut en effet se trouver impliquée dans un niveau supérieur de la lecture métrique où, par le jeu des duplications et/ou des moules formels traditionnels, la « relatio rithmorum » est prise en compte (cf. 2.2.2., 2.3. et 2.6...).

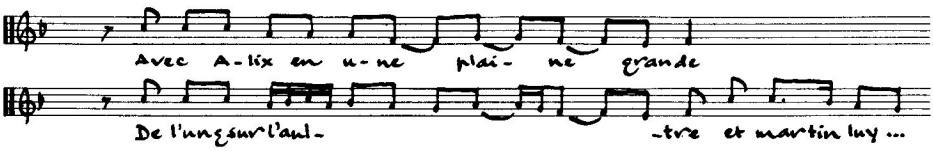
3.4.1. Dans la chanson d'Alaire (cf. .3.3.2.), par exemple, la rupture de l'équivalence est d'autant plus efficace que, s'inscrivant dans le cadre formel des « pedes » balladiques (ABAB...), elle rejette hors de ce cadre le second hémistiche du vers 4.

---

39. On peut se demander si, ce faisant, la lecture syntaxique ne retrouve pas une contrainte métrique : la phrase ainsi reformée compose un décasyllabe symétrique à rime féminine...

40. Transcription dans ma thèse vol. II/2 p. 317. Ce texte est également mis en musique par Sermisy et Janequin (1535[6]).

*Exemple 9.*

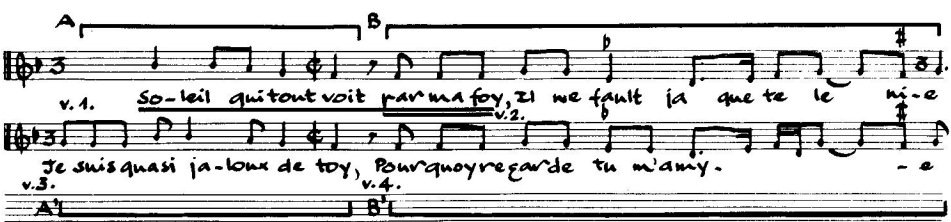



3.4.2. A l'inverse, me semble-t-il, Sermisy ne tire pas vraiment parti du cadre formel puisqu'il le reforme en répétant deux fois la même discordance aux vers 1 et 2 et aux vers 3 et 4.

A Martin menoit son pourceau au marché
Avec Alix
qui en la plaine grande
Pria Martin de faire le péché
De l'ung sur l'aultre
B′ Et Martin luy demande ».

3.4.3. Dans la chanson de Le Rat déjà citée, *Soleil qui tout voit* [41], la discordance dans la diction des vers 1 et 2 doit s'apprécier également au sein du schéma balladique où elle s'inscrit.

*Exemple 10.*




Un tel cas, qui ne ressortit pas véritablement au problème de l'enjambement, indique clairement la valeur rhétorique de la rupture.

4.0. La lecture syntaxique de l'« enjambement » (au sens large) manifeste l'intrusion du sens dans ce que j'ai proposé d'appeler le degré zéro de la diction, qui n'est rien d'autre que le fonctionnement d'une mécanique rythmique dont les rouages sont imbri-

41. Cf. transcription donnée en annexe 2.

qués les uns dans les autres aux différents étages « prosodiques » du texte (hémistiche, vers, agencement des rimes et/ou césure strophique...). Expression d'un comportement du diseur, elle introduit dans la diction une dimension assertive (cf. 1.2.).

4.1. Ainsi, j'ai donc déjà pénétré dans le problème de la lecture du sens, resté secondaire dans l'appréhension du degré zéro de la lecture. Dans l'étude de la musique vocale, l'appréciation du lien texte-musique se confond plus ou moins avec ce qui n'est en réalité qu'un de ses aspects, à savoir les rapports que la musique entretient avec le sens du texte. Sur ce seul problème, pourtant privilégié, l'outillage conceptuel se révèle encore une fois approximatif.

4.2.0. Il m'apparaît donc nécessaire, dans l'état actuel de mon travail, de distinguer deux types essentiels de rapport entre la musique et le sens.

4.2.1. Dimension rhétorique : la musique met en valeur, attire l'attention sur un mot ou un syntagme. La définition sémique du texte est alors indifférente (voir 5...).

4.2.2. Dimension sémantique : c'est ce qu'on peut appeler, pour utiliser le vocabulaire disponible, le madrigalisme. Le signe musical comporte une dimension icônique qui s'actualise au terme d'une relation de connotation avec un élément sémique du texte (voir 6...).

5.0. Le concept d'*emphase rhétorique* [42] est discernable dans la théorie du XVI^e siècle – traités ou chapitres consacrés à la place du texte notamment –, appliqué à deux procédés, le mélisme et la répétition verbale. Au chapitre XXII du traité de Stocker [43] par exemple, on peut lire : « Jucundioris autem harmoniae causa a symphonistis quidem contigit, *ut aut gravioris sententiae vel vocis animis magis imprimendae gratia* [44] numerum notarum adeo augeant, ut vel paucioribus syllabis plures notae efferantur, vel

42. Emphase : il s'agit là d'un terme technique emprunté à la linguistique et calqué de l'anglais « emphasis ». Il est évident qu'il n'y a dans cette expression aucune nuance péjorative. Sur cette terminologie dans le discours sémanticien, voir O. DUCROT et T. TODOROV, *op. cit.* [note 11], p. 346.

43. *Gasparis Stoqueri Germani de Musica Verbali Libri duo,* MS 6486 de la Bibliothèque Nationale de Madrid.

44. Souligné par moi, *Ibid.*, § 20^v.

etiam verba eadem repeti sit necesse ». De la même manière, dans la synthèse qu'il présente au chapitre XXV (« De regularum antiquorum interse concordia atque ordine »), Stocker, après avoir reconnu aux répétitions verbales une justification simplement contrapuntique, admet aussi leur usage « rhétorique », « pour exprimer l'importance de certaines phrases et la faire pénétrer dans le cœur des hommes » [45]. Zarlino dit d'ailleurs à peu près les mêmes choses [46].

5.1.0. En guise d'illustration, je me limiterai ici à l'usage des répétitions verbales. Il s'agit, on le sait, d'une pratique courante dans la chanson polyphonique : comme c'est aussi le cas pour les mélismes, la fonction emphatique du procédé n'est donc pas déterminée *a priori*. On peut, me semble-t-il, considérer deux modalités d'occurrence où elle est indiscutable.

5.1.1. En situation d'opposition franche, dans un contexte où le procédé n'est pas utilisé : elle agit alors comme rupture d'un « pattern » de non répétition.

5.1.2. Quand l'élément répété est un mot ou un syntagme non métrique : elle agit alors comme « écart » par rapport à la norme qui veut que l'on répète l'hémistiche ou le vers.

5.2. Les deux modalités sont, bien évidemment, cumulatives. On en a un cas exemplaire dans la chanson de Sermisy, *Vous perdez temps* ($1540^{10}$) [47] : la seule répétition est celle de l'impératif « cessez » au vers 8 (hexasyllabe) ; elle s'inscrit d'ailleurs dans une progression expressive et dans une situation de rupture qui, bien que discrètes, n'en sont pas moins remarquables. La même convergence peut être observée dans l'épigramme de Marot, *Tu as tout seul*, mis en musique par Janequin ($1547^{10}$) [48]. Seul est

45. « ... aut per raro consulto ob sententiarum aliquarum gravitatem exprimendam et animis hominum imprimendam contigit sicut et ab oratoribus et poetis figurate nonnumquam vel verba tantum vel integrae sententiae ac versus repeti solent ». (fol. $35^{v}$).

46. « ... per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche grave sentenza, et fusse degna di consideratione » (*Istitutioni Harmoniche*, 1558, p. 422).

47. Claudin de SERMISY, *Opera omnia*, éd. I. Cazeaux (American Institute of Musicology, 1974.) *CMM* 52, vol. IV, p. 134.

48. C. JANEQUIN, *op. cit.* [note 34], vol. IV, p. 56.

répété le syntagme « Tout seul ta femme » du dernier vers (« C'est que tout seul ta femme tu n'as pas »). Manifestement dans l'intention de souligner la « chute » de l'épigramme, Janequin y applique une concentration tout à fait redondante de procédés à fonction similaire (changement de métrique, opposition de densité polyphonique).

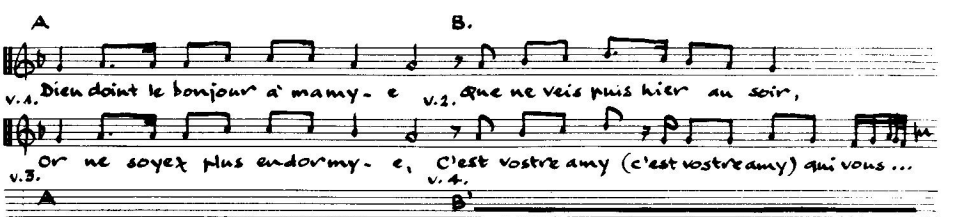
5.3. Dans *Ung doulx regard* de Gervaise (1541[5]) [49], c'est le distique central des vers 5 et 6 qui se distingue par des répétitions verbales :

> « O quel playsir ma dame et souvenance
> Si l'ung des troys me donnez seulement ».

C'est là le sommet expressif du texte, marqué par la tournure exclamative : il est mis en valeur également par l'allongement des valeurs de durée et la disposition polyphonique de l'exclamatif.

5.4. Comme je l'ai déjà remarqué pour l'enjambement (cf. 3.4...), la répétition verbale emphatique doit parfois s'apprécier en fonction du schéma de duplications où elle s'inscrit et dans lequel elle introduit une rupture. La chanson de Du Tertre, *Dieu doint le bonjour* (1549[25]) [50] en contient un cas tout à fait intéressant au vers 4. La superposition des phrases A, B (v. 1.2.) et A', B' (v. 8.4.) le fait apparaître tout à fait clairement.

*Exemple 11.*




5.5.0. La seconde modalité de répétition verbale emphatique (cf. 5.1.2.) se concentre principalement sur deux types de mots : les interjections exclamatives, le plus souvent monosyllabiques

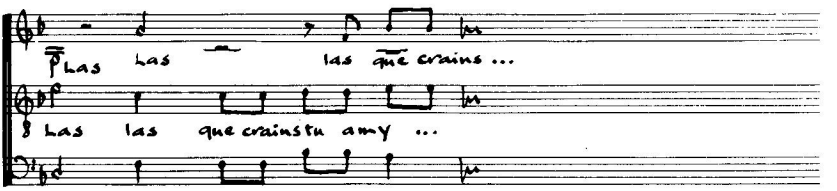
49. Transcription dans ma thèse, vol. II/2, p. 260.
50. Transcription dans ma thèse, vol. II/1, p. 153.

(« O », « Las »,...) et les impératifs, le plus souvent disyllabiques (« Voyez », « Cessez »...).

5.5.1. Dans la chanson de Du Tertre que je viens de citer (5.4.), le mot « voyez » (v. 5.) est répété deux fois à toutes les voix. On se souvient aussi de la répétition de « cessez » dans la chanson *Vous perdez temps* de Sermisy (cf. 5.2.).

5.5.2. « Las » est répété par exemple au début de *Las que crains tu* de Janequin (1533) [51] :

*Exemple 12.1.*




De même au vers 5 de *Si amytié* de Du Tertre (1548³) [52] :

*Exemple 12.2.*

Dans *Puisque malheur* (1549²⁹) [53], Clemens non Papa consacre au mot « hélas » (v. 5.) un développement qui l'isole pratiquement

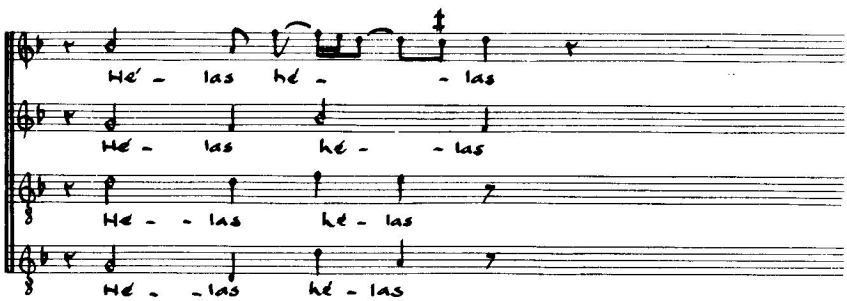
51. *Vingt et quatre chansons musicales a quatre parties composées par Maistre Clément Janequin...* Paris, P. Attaingnant, 1533. Transcription dans ma thèse, vol. II/1, p. 42 et dans Clément JANEQUIN, *op. cit.* [note 34], vol. II, p. 71.

52. Transcription dans ma thèse, vol. II/2, p. 218.

53. Jacobus CLEMENS NON PAPA, *Opera omnia,* éd. K. Ph. Bernet Kempers (American Institute of Musicology, 1962), *CMM* 4., vol. X, p. 60. et dans ma thèse vol. II/2, p. 382-383.

du reste du vers, perturbant aussi le degré zéro de la lecture métrique par excès de distinction (cf. 2.4.7.) :

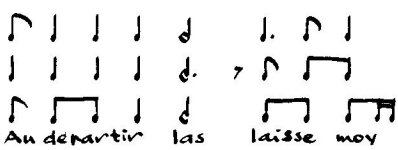
*Exemple 12.3.*




5.6.0. L'allongement des valeurs de durée qu'on peut observer dans les derniers exemples cités (cf. Ex. 12... en 5.5.2.) peut constituer en lui-même une technique d'emphase rhétorique.

5.6.1. Il est, d'ailleurs, utilisé dans les mêmes situations que les répétitions verbales, notamment sur les exclamatifs comme le montrent ces trois versions du v. 3. de *Elle voyant* [54]. Il faut remarquer que « las » ne se trouve ni en début de vers ni en position métrique forte (césure ou hémistiche). L'allongement n'en est que plus remarquable :

*Exemples 13.1., 13.2. et 13.3.*




5.6.2. D'autres occurrences — de même que d'autres procédés, dont le catalogue n'est pas épuisé ici — se produisent encore, en particulier sur des mots fortement marqués sémantiquement, tels que « mort », « souffrir », « mal », « malheureux » ou leurs contraires.

54. Transcriptions dans ma thèse, vol. II/1, p. 14, 18 et 19.

5.6.3. Avec cette technique, à laquelle on peut associer le changement de métrique, il s'agit, en fait, dans un sens très général, d'une *variation du tempo* de la diction – d'une certaine manière, le mélisme et la répétition verbale le sont également – tout à fait comparable à certaines techniques de déclamation des orateurs ou des comédiens [55].

6.0. La lecture musicale du sens, cependant, ne se limite pas à l'usage strictement emphatique des « figures musicales ». La rhétorique musicale ne se contente pas d'attirer l'attention sur un mot ou une phrase, elle veut aussi exprimer, représenter, peindre. L'expression employée par Quickelberg me paraît très significative : « ... rem quasi actam ante oculos ponendo expressit » [56]. C'est presque exactement la définition que Fontanier donne de l'hypotypose [57] : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'*elle les met en quelque sorte sous les yeux* » [58].

6.1.0. C'est là toute l'esthétique du madrigalisme qui se trouve annexée par la rhétorique musicale pour constituer la deuxième dimension du rapport entre la musique et le sens du texte (cf. 4.2...).

6.1.1. C'est en prenant appui sur la notion de connotation [59] que je propose de redéfinir le concept de madrigalisme, dont l'usage est déjà familier à la musicologie.

---

55. Cf. P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique* (Paris, A. Colin, 1972) p. 72. On l'a vu avec Stocker (cf. 5.0.), les auteurs du XVI^e^ siècle établissent volontiers des rapprochements avec les orateurs. Vicentino parle même tout à fait concrètement du changement de tempo en musique, en se référant précisément à l'expérience de l'éloquence; cf. *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica*, 1555/Libro quarto, cap. XXXXII., fol. 94^v^.

56. Préface aux *Psaumes de la Pénitence* de Lassus (source manuscrite). Le texte latin est donné par W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine zeit* (Kassel, 1958), p. 250. On en trouvera une traduction anglaise dans G. REESE, *Music in the Renaissance* (New York, ²1959), p. 513, ainsi que dans C. PALISCA, « A clarification of *Musica Reservata* in Jean Taisnier's *Astrologiae* 1559 », *Acta Musicologica*, XXXI (1959), 154-155.

57. BURMEISTER donne ce nom aux suites mélismatiques de semiminimes in : *Musica Poetica* (Rostock, S. Myliander, 1606), p. 62.

58. FONTANIER, *Les figures du discours* (Paris, Flammarion, 1968), p. 390. C'est moi qui souligne.

59. Je renvoie au livre de Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation* (Presses Universitaires de Lyon, 1977).

6.1.2. En parodiant une définition de l' « onomatopée caractérisée » donnée par C. Kerbrat-Orecchioni [60], on pourrait dire qu'il y a madrigalisme quand le signifiant musical renforce, en le mimant, la représentation du signifié – dénoté ou connoté – de son support littéraire. C'est, me semble-t-il, une définition relativement étroite, dans la mesure où elle implique la dimension icônique du lien de connotation [61].

6.1.3. On pourrait proposer une définition plus large : il y a madrigalisme quand un élément quelconque de la chaîne musicale fonctionne comme connotant du signifié – dénoté ou connoté – de son support littéraire. Cette définition n'implique pas nécessairement la dimension icônique. Elle permettrait donc d'intégrer des phénomènes refoulés par la définition étroite : je pense notamment à certains usages « emblématiques » du cantus-firmus dans ce qu'on peut appeler les « motets-chansons » de la fin du XV^e siècle.

6.2.0. Il est évident que le concept de madrigalisme est particulièrement opératoire pour le répertoire de la deuxième moitié du XVI^e siècle [62]. Je l'ai cependant testé sur le corpus du début du siècle (c. 1528-1552) : je pense pouvoir y discerner trois groupes de madrigalismes.

6.2.1. L'une des techniques sur lesquelles on joue en connotation avec le sens du texte est la variation de densité polyphonique [63]. Une série de chansons utilise la suppression momentanée d'une voix (en général le bassus) en relation avec le sème « absence », exprimé par des mots tels que « bannir » [64], « os-

---

60. *Ibid.*, p. 36 : « ... Le signifiant phonique renforce, en le mimant, la représentation du dénoté ».

61. Elle laisse, néanmoins, plus de place à l'invention que la définition proposée par K. J. Lévy : « Symboles conventionnels pour illustrer les détails du texte ». « Vaudeville, vers mesurés et airs de cour », in : *Musique et Poésie au XVI^e siècle* (Paris, CNRS, 1958), p. 193.

62. C'est de ce répertoire que Frank Dobbins parle sous le titre « Le madrigal français » dans Jean-Michel VACCARO, éd., *La chanson à la Renaissance*, Actes du XX^e Colloque d'Études Humanistes du C.E.S.R. de Tours, juillet 1977 (Tours, Van de Velde, 1981).

63. Cette même technique peut avoir seulement valeur d'emphase rhétorique (cf. JANEQUIN, *Tu as tout seul*, voir 5.2.).

64. Au vers 2 de *Puisque Fortune* de Mittantier (1542[14]). Transcription dans ma thèse, vol. II/1, p. 91 et dans MITTANTIER et VASSAL, *Opera Omnia*, éd. A. Seay (American Institute of Musicology, 1974), *CMM* 66.I.

ter » [65], « dissimulant », « taire » [66]. Dans un contexte de dialogue ou de parole, le même procédé apparaît comme la concrétisation mimétique de l'intervention d'un locuteur ou de l'alternance des interlocuteurs [67]. Cette technique se rencontre aussi bien dans ce que Marot appelle les « chansons avec propos » [68] que dans les chansons « liées » en « demande et response » [69]. Dans certains cas, la musique concrétise le sexe des locuteurs par le jeu des tessitures : grossièrement, aiguës = femme, graves = homme. L'association repose alors sur une relation référentielle : il s'agit d'une connotation qu'on peut dire « symbolique ». Cependant, le symbolisme des tessitures n'est pas une composante obligatoire de la concrétisation musicale du dialogue. Le changement de texture, c'est-à-dire, en définitive, le changement de timbre, suffit à assurer le fonctionnement de la connotation.

6.2.2. La deuxième catégorie de madrigalismes qu'on peut considérer est fondée sur la valeur virtuellement icônique du graphisme musical et/ou sur les associations symboliques qui en sont issues. Il s'agit donc de ce que les musicologues de langue anglaise appellent *eye-music* (en allemand *Augenmusik*). Dans ce domaine, certaines associations symboliques n'existent pas en dehors du support visuel de la notation. C'est le cas du symbolisme du noir (= deuil ou ténèbres) [70], ainsi que de divers « icônismes musicaux », sortes de « calligrammes musicaux » [71]. Enfin, certains symbolismes, prétendûment naturels, s'expliquent précisé-

---

65. Dans JANEQUIN, *J'ay d'un costé* (1550[12]), au vers 5. JANEQUIN, *op. cit.* [note 34], vol. V., p. 136.

66. Aux vers 3 et 7 de la chanson de Richafort, *Le temps qui court* (1545[16]). Transcription dans ma thèse, vol. II/2, p. 277.

67. Cet exemple illustre, me semble-t-il, la capacité de la définition proposée à intégrer des phénomènes qui n'étaient pas jusqu'à maintenant appréhendés comme madrigalisme.

68. On pourrait déjà parler de « comédies madrigalesques » en miniature.

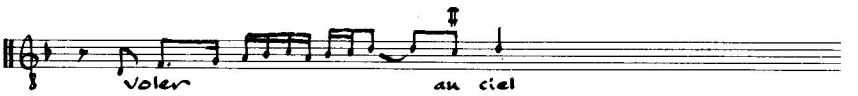
69. On trouvera un certain nombre d'exemples dans mes articles « La chanson française du XVI^e siècle, lecture du texte poétique » dans J.-M. VACCARO, éd., *La chanson à la Renaissance, op. cit.* [note 62], et « Jeu poétique, jeu musical, la chanson et sa réponse » dans Ph. ARIÈS & J. C. MARGOLIN, *Les jeux à la Renaissance*, à paraître.

70. Chez Josquin, la déploration sur la mort de Ockeghem est entièrement écrite en notation noire (1545[15]). Mais le cas le plus fréquent est l'usage de la notation noire de l'hémiola. Voir à ce sujet L. F. BERNSTEIN « La courone et fleur des chansons à troys... » *JAMS*, XXVI (1973), 41 sqq.

71. Dans le madrigal à 4 de Marenzio, *O bella man*, « di cinque perle » sont représentées par 5 semi-brèves.

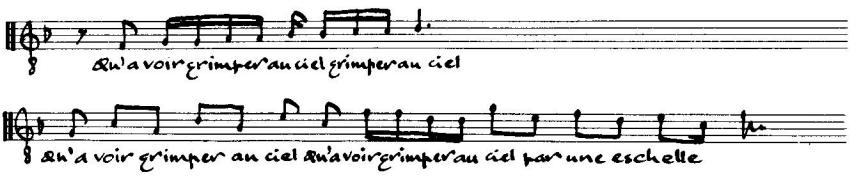
ment par le graphisme musical, même s'ils en sont devenus autonomes : c'est le cas, exemplaire, du symbolisme des hauteurs (ou fréquences), dont J. Chailley a montré qu'il ne préexistait pas à la notation diastématique [72]. Le métalangage en traduit le symbole : ainsi c'est un mouvement mélodique *ascendant* qui exprime les mots « voler au ciel » dans la chanson *Qui souhaitez* de Mornable (1549[19]) [73] dont voici le ténor [74] :

*Exemple 14.1.*




Janequin et Du Tertre illustrent de la même manière le vers 10 de *Puisque je n'ay* (respectivement 1549 et 1549[21]) [75].

*Exemples 14.2. et 14.3.*




6.2.3. La troisième catégorie met à contribution divers types de faits rythmiques. On peut y inclure d'abord ce que Burmeister appelle « hypotyposis », à savoir des développements mélismatiques rapides en semi-minimes. Le théoricien cite cette figure dans plusieurs motets de Lassus sous les mots « Et laetentur, Et laetetur cor, Et gaudebit cor vestrum », pour exprimer la joie. Du Tertre semble l'utiliser dans un contexte semblable dans la chanson *Puisque je n'ay* (1549[21]), dont je cite ici le ténor.

---

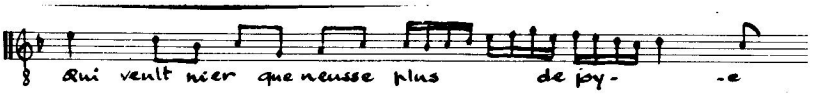
72. In : « L'axiome de Stravinsky », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1963, p. 407-419.

73. Transcription dans ma thèse, vol. II/2, p. 211. On pourra y voir également les chansons de Certon (1550[7]), p. 207 et de Janequin (1549[25]), p. 209.

74. Le mouvement rapide de semi-minimes illustre en même temps le mot « voler », selon la figure de l'hypotypose (cf. 6.0. et 6.2.3.).

75. Voir la chanson de JANEQUIN, *op. cit.* [note 34], vol. IV, p. 187.

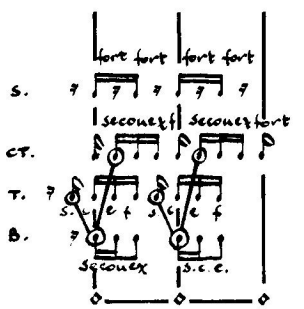
*Exemple 15.1.*




Je viens de signaler la même figure pour exprimer le mot « voler » (cf. 6.2.2, ex. 14.1), chez Mornable. Sandrin le traite de la même manière dans *Qui souhaitez* (1549[20]) [76].

Cependant, c'est surtout dans l'isotopie érotique que les faits rythmiques s'actualisent en madrigalismes. Ils y comportent, en réalité, plusieurs paramètres susceptibles de se combiner. Le rythme en lui-même : il est caractérisé par sa vivacité, son resserrement, composé de valeurs de durée très brèves. Il est, en général, présenté en répétitions accumulées. Ces deux paramètres sont, de plus, multipliés par l'élaboration polyphonique, qui, le plus souvent, joue sur le décalage des accents entre les voix et par rapport au tactus. La présentation schématique d'un extrait de la chanson de Janequin, *Secouez-moy* (1540) [77] permettra de comprendre cette technique :

*Exemple 15.2.*




Ces effets rythmiques engendrent parfois une manipulation phonique du texte de nature onomatopéique. Dans ce travail sur

76. Pierre SANDRIN, *Opera omnia*, éd. A. Seay (American Institute of Musicology, 1968), *CMM* 47, p. 72.

77. *Huitiesme livre contenant XIX chansons nouvelles...* (Paris, Attaingnant, 1540). Le schéma correspond aux mesures 34-35 de l'édition des *Chansons Polyphoniques*, vol. III, p. 26. (N. B. L'équivalence des valeurs n'est pas la même).

Il est intéressant de comparer avec les chansons de Dambert (1539[15]) et de Lys (1540[16]) sur le même texte. Transcriptions dans ma thèse, vol. II/2, p. 281 et p. 284.

les virtualités sonores du texte, la répétition verbale peut aller jusqu'à transgresser les limites du mot même, disloqué par tmèse [78]. En l'occurrence, la répétition verbale d'unités non métriques, et surtout son excès, la tmèse, se situent bien au-delà de la seule fonction emphatique (cf. 5.1.2. et 5.5...) : elles sont tout à la fois le lieu et le signe d'une fonction ludique exercée sur le matériau phonique du texte, et, en tant qu'onomatopées, elles participent du et au madrigalisme.

6.3.0. Il est évident, que, dans cet aspect du lien texte-musique, il ne s'agit pas d'établir un code musical déterminé une fois pour toutes, dans lequel chaque figure musicale pourrait donner lieu à une traduction sémantique précise [79]. L'analyse que fait C. Kerbrat-Orecchioni du processus d'actualisation des informations connotatives me paraît particulièrement pertinente pour l'analyse du fonctionnemment du madrigalisme. Cette approche met en lumière le fait qu'un signifiant de connotation – dans le madrigalisme, un élément de la chaîne musicale – comporte, à l'état latent, des « sèmes potentiels » [80] qui s'actualisent par convergence avec le contenu d'une unité de dénotation. C'est donc au terme d'un processus d'actualisation que le signifiant musical, passant de la virtualité à l'actualité, se manifeste comme madrigalisme, c'est-à-dire, concrétisation mimétique de la représentation du dénoté (et/ou connoté).

6.3.1. Cette analyse permet d'expliquer, me semble-t-il, le fait – qu'on oppose souvent à l'appréhension d'un madrigalisme – que la même figure musicale puisse être utilisée ailleurs dans d'autres situations sémantiques, sans être affectée de la même valeur – c'est-à-dire soit une autre valeur, soit aucune (cf. 6.2.1.,

---

78. Voir les chansons : *Martin menoit,* Alaire (1534[14]), *Secouez-moy,* Janequin (1540) et Dambert (1539[15]), *Ung jour Colin,* Janequin (1536[4]). Pour ce dernier exemple, voir mon article « Clément Janequin, lecteur des poètes de son temps (période angevine, 1531-1549) » à paraître dans les Actes du Colloque *La Poésie angevine au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle,* Angers, décembre 1980.

79. Concernant le processus de connotation qui me semble s'appliquer au madrigalisme, j'adhère totalement aux réflexions de C. Kerbrat-Orecchioni : « Les signes connotatifs suggèrent plus qu'ils ne disent, et dans tous ces exemples, si nous nous sentons autorisés à lire des valeurs aussi précises, c'est uniquement dans la mesure où elles convergent avec celles que véhiculent les unités de dénotation et/ou d'autres procédés connotatifs » (*op. cit.* [note 59], p. 69).

80. Ce terme est emprunté à P. LÉON, *Problèmes de l'analyse textuelle* (Paris, Didier, 1971), p. 9.

6.2.3.). Ainsi, de l'opposition de densité polyphonique : la suppression d'une voix comporte un sème potentiel « absence » ou « silence » que le contact des mots « bannir », « oster » ou « taire » actualise en madrigalisme, alors que dans une situation de dialogue, c'est un autre sème potentiel (« changement de timbre ou de voix ») qui passe de l'état virtuel à l'étal actuel. Dans un autre contexte encore, la même technique n'aura plus de valeur qu'emphatique (cf. 5.2.).

6.3.2. Cette appréhension permet aussi d'apporter quelque nuance aux griefs que l'on formule en général à l'encontre de certaines musiques du « *Supplément musical* » des *Amours* de 1552 [81]. Certes, il est paradoxal, de trouver dans une musique que l'on destine à servir de timbre [82] un tel madrigalisme :

*Exemple 16.*

Mais, à y regarder de plus près, cela n'entrave en rien le fonctionnement métrique de cette musique, c'est-à-dire son rôle de timbre. Le passage à un autre texte se traduit simplement par la neutralisation du processus de connotation [83] : la musique y perd donc une partie de sa qualité expressive mais sa valeur fonctionnelle demeure.

7.0. Avec ces deux concepts d'emphase rhétorique et de connotation sémique (madrigalisme), on tient, me semble-t-il, deux outils méthodologiques distincts, sinon définitifs et suffisants, du moins précieux pour une appréhension plus rigoureuse des rapports entre la musique et le sens. La définition plus précise de ces outils permet, en tout cas, de dépasser des positions esthétiques sommaires selon lesquelles toute la musique antérieure à 1550 environ s'est faite au mépris du sens, c'est-à-dire, en

81. Cf. J. Tiersot. *op. cit.* [note 29], p. 24 et 26 notamment.

82. 59 sonnets peuvent se chanter sur *Nature ornant* de Janequin. Édition moderne dans J. TIERSOT, *op. cit.* [note 29], p. 58. et C. JANEQUIN, *op. cit.* [note 34], vol. V, p. 191.

83. Le hasard peut faire d'ailleurs qu'un autre sonnet, comportant au vers 9 un signifié similaire, déclenche également ce processus. Ce pourrait être le cas avec le sonnet IX : « La renversé dessus la terre dure ».

définitive, pour les tenants de tels jugements, au mépris du texte même, qui ne saurait être qu'un sens.

Comme on a pu l'observer, tant dans le domaine de l'emphase rhétorique que dans celui de la connotation sémique, habituellement désignée comme madrigalisme, entre 1528 et 1550, la musique ne reste pas indifférente au sens [84]. En cela, nombre de chansons, surtout entre 1540 et 1550, mériteraient tout à fait l'étiquette de madrigaux. Il est, de plus, absolument frappant de voir comment la pensée rhétorique, qui, en musique, ne s'élaborera véritablement que beaucoup plus tard, à la fin du siècle, se révèle tout à fait adéquate à cerner la réalité sémiologique de la chanson française vers 1540.

*
* *


## SUMMARY

Studying the relation between text and music in the Renaissance vocal music is often approximate and subjective (cf. § 0...). To advance in this field, musicology must elaborate coherent methodology and concepts : in this purpose, it must base itself on a thorough knowledge of the poetical text structure that only linguistics can provide (cf. § 1...). A few proposals are given here, in this way, that were experienced in the study of the french polyphonic song during the first part of 16th c. (1528-1552) [1].

Setting a poetical text to music can be compared to reading (cf. § 1.0.2.). In this action, the reader must sometimes choose between a metrical reading (inexpressive) which respects the verses, i.e. the circularity of the text, and syntactical reading (expressive) which respects the meaning, i.e. the linearity of the message (cf. § 1.1... et 1.2.). In the « chanson française », the basic reading is clearly metrical : the verse and its structure deeply inform the stylistics of the musical phrases (cf. § 2...). However, in some conflicting situations (enjambment), the choice of a syntactical reading sometimes perturbs the standard metrical diction (cf. § 3...).

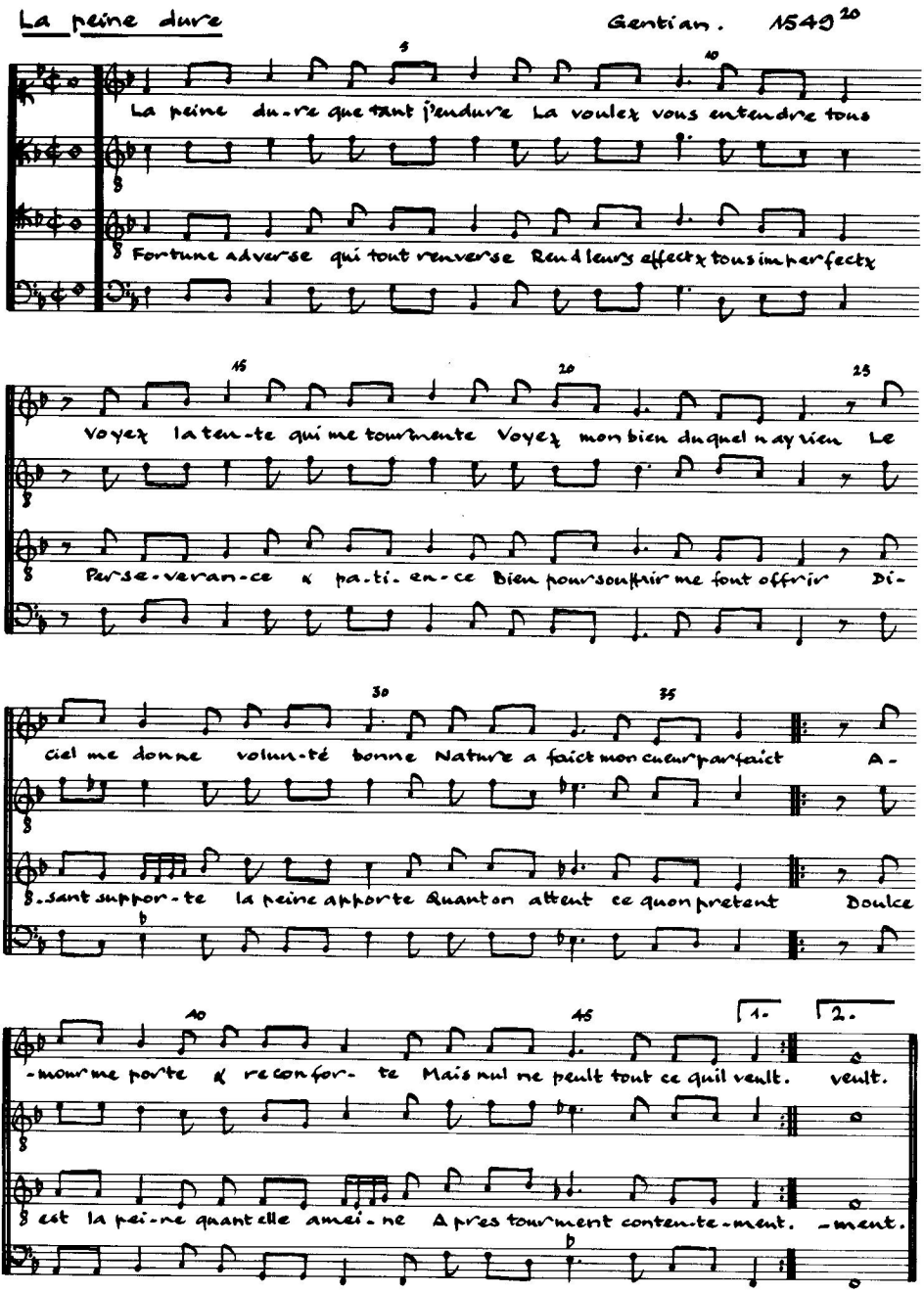
The expressive reading thus reveals its existence, which can be apprehended under two other aspects :

1) in a rhetoric of emphasis, in which the music aims at valuing the semantically important words (cf. § 5.0.);

2) in a rhetoric of representation in which the music aims at reinforcing, by miming it, the representation of the signified in the literary support. There is the aesthetics of madrigalism we mean to redefine from the semiological concept of connotation (cf. § 6...).


---

84. Il est clair que ce n'est pas un fait absolument nouveau. Qu'on songe, notamment, à l'usage manifestement emphatique des « fermata » dans la mise en valeur du nom sacré (« Jesu Christe ») ou du dédicataire chez Dufay : ainsi, « Charles Gentil » dans la ballade *Réveillez-vous* composée en 1423 pour le mariage de Charles de Malatesta (cf. G. DUFAY, *Cantiones, CMM 1*, VI, p. 25-26).


La peine dure
Gentian. 1549
La peine du-re que tant j'endure La voulez vous entendre tous
Fortune adverse qui tout renverse Rend leurs effectz tous imperfectz
Voyez la ten-te qui me tourmente Voyez mon bien duquel n'ay rien Le
Perse-veran-ce & pa-ti-en-ce Bien pour soufrir me font offrir Di-
ciel me donne volun-té bonne Nature a faict mon cueur parfaict A-
-sant suppor-te la peine apporte Quant on attent ce quon pretent Doulce
-mour me porte & recon for- te Mais nul ne peult tout ce quil veult. veult.
est la pei-ne quant elle amei-ne Apres tourment conten-te-ment. -ment.

Soleil qui tout voit. Le Rat. 1550^11.

So---leil qui tout voit par ma foy, Il ne fault
So---leil qui tout voit par ma foy, Il ne fault
So---leil qui tout voit par ma foy, Il ne fault ja--
So---leil qui tout voit par ma foy, Il--- ne fault

ja que te le-- ni--- e, ----- Je suis quasi ja---loux de toy,
ja que te le ni-------e, Je suis quasi ja-loux de toy,
--- que te le ni----e, Je suis quasi ja-loux de toy,
ja que te le ni------e, Je suis quasi ja-loux de toy,

Pourquoy regar-de tu m'a-my----------e, Si-- d'Endi-mi-
Pourquoy re----gar-de-tu m'a----my---e, Si-- d'En-di-mi-
Pourquoy regar------de-tu---- m'amy----e, Si-- d'Endi-mi-
Pourquoy re-gar-de-tu m'a-my----------e, Si-- d'En-di-mi-

-on print--- en-vie La lu----ne, ---------- & en lais-
-on print en-vie La lu----ne, & en lais---sa, ( & en-lais-sa )---
[La lu-------ne, la Lu--ne] & en lais-sa-----
-on print--- en-vie La lu----------ne, & en lais-sa---
-on print--- en-vie La lu----ne, La lu---ne, & en lais-

-sa les cieulx, Je crains qu'en son a-mour---- te li----e,
-- les cieulx, Je crains qu'en son a----mour te lie, Car un so-
-- les cieulx, Je crains qu'en son a-mour te li------e, Car
-sa les cieulx, Je crains qu'en son a-mour--- te--- li-------e,---

Car un so-leil----- mé-rité ---------- mieulx, Je mieulx.
-leil, (car un so-leil) merité - ---------- mieulx. Je mieulx.
un so-leil--------- merité ---------- mieulx. Je mieulx.
---- Car un so-leil (car un so-leil) merité mieulx. Je mieulx

*André LISCHKÉ*

# Un complément inédit à la correspondance de Balakirev : trente-quatre lettres à Alexandre Bernardi

L'immense héritage épistolaire de Mily Alexéiévitch Balakirev (1837-1910), le fondateur du Groupe des Cinq, n'a toujours pas fait jusqu'à présent l'objet d'une édition unique, et une partie importante de sa correspondance reste d'ailleurs inédite. Les lettres recensées sont conservées pour la plupart à la Bibliothèque Saltykov-Chtchedrine à Léningrad. Mais un nombre considérable de lettres serait encore à retrouver dans les archives personnelles appartenant aux descendants des divers correspondants, disciples ou collaborateurs de l'auteur d'*Islamey*, en URSS ou en Occident.

Une bibliographie de la correspondance publiée de Balakirev a été dressée en 1962 à la fin de l'ouvrage *Balakirev, Vospominania i pisma* [souvenirs et lettres], réalisé sous la direction de A. Liapounova, Y. Kremlev et E. Frid (Léningrad, Mouzgiz, 1962). En y ajoutant les publications effectuées depuis, nous pensons pouvoir donner un aperçu assez complet de l'état actuel de cette correspondance [1].

Les lettres de Balakirev que nous publions aujourd'hui sont adressées au chef d'orchestre et compositeur Alexandre Bernardi (1867-1943) qui fut, au début du siècle, l'un de ses derniers disciples [2]. Il ne sera peut-être

---

1. Cf. la bibliographie à la fin de cet article.

2. Ces lettres appartiennent à la fille de Bernardi, M^me^ Ludmilla Rapaport, qui fut durant de nombreuses années chef de chœur de l'église orthodoxe russe St Séraphim de Sarov à Paris. En 1974, M^me^ Rapaport fondait une *Société des Amis de Bernardi* destinée à faire connaître les œuvres de son père. En 1977 elle rédigeait sur lui une brochure biographique : *Une vie de musicien, Alexandre Bernardi* (s.l.n.d.). Il nous est très agréable d'exprimer ici notre reconnaissance à M^me^ Rapaport pour la confiance qu'elle nous a témoignée en mettant ses archives à notre disposition, et pour l'aide qu'elle nous a apportée dans notre travail.

pas inutile, à cette occasion, de rappeler le rôle joué par Balakirev en tant que chef de cénacle et animateur d'activités musicales [3], avant de renseigner succintement le lecteur sur la biographie d'Alexandre Bernardi.

Après avoir connu sa meilleure union dans le courant des années 1860, le Groupe des Cinq s'est dissous de lui-même au début des années 1870, chacun de ses membres ayant ressenti le besoin de s'émanciper de la tutelle de Balakirev. En même temps qu'animateur du Groupe des Cinq, Balakirev avait été, conjointement avec le chef de chœur Gavriil Lomakine (1812-1885), le fondateur et le directeur de l'École Gratuite de Musique, créée à St Pétersbourg en 1862. Le but de cet établissement était de mettre l'enseignement musical à la portée des plus larges couches de la population et de faire connaître les œuvres des compositeurs russes dans des concerts qui devaient assurer à l'École sa principale source de revenus. Or, la dispersion du Groupe des Cinq devait correspondre à une période de déclin de l'École, incapable de s'assumer financièrement. Ce double échec eut pour effet de plonger Balakirev dans un état de grave crise psychologique. Entre 1872 et 1876 il abandonna pratiquement toute activité musicale et prit un poste de fonctionnaire à la Compagnie des Chemins de Fer, ce qui lui offrait au moins l'avantage d'un salaire fixe de 80 roubles par mois [4]. Pour trouver un palliatif à cette déchéance, il sombra dans un mysticisme excessif et malsain qui devait malheureusement marquer le restant de ses jours, joint à des positions sociopolitiques conservatrices et antisémites. Son retour à la musique s'est effectué progressivement à partir de 1876 lorsque Ludmilla Chestakova, la sœur cadette de Glinka, lui confia la révision des partitions de *Rouslan et Ludmilla* et de *La Vie pour le Tsar* en vue de leur publication [5]. En 1881, Balakirev reprit la direction de l'École Gratuite (de 1874 à 1881 le directeur en avait été Rimsky-Korsakov, qui réussit à renflouer l'établissement). En 1883 il fut nommé à la tête de la Chapelle Impériale de St-Pétersbourg et prit Rimsky-Korsakov comme assistant.

Ayant par nature l'étoffe d'un chef de cénacle, Balakirev avait peu à peu réformé autour de lui, à partir du milieu des années 1880, et surtout au cours des quinze dernières années de sa vie, un groupe à l'effectif plus ou moins fluctuant; et qui était de toute façon loin d'avoir l'union et l'envergure du précédent Groupe des Cinq.

Parmi les nouveaux disciples de Balakirev il faut citer en premier lieu

---

3. Pour la vie et l'œuvre de Balakirev, cf. l'excellent ouvrage d'Edward GARDEN, *Balakirev, a critical study of his life and music* (Londres, Faber, 1967); pour son rôle au sein du Groupe des Cinq, cf. Victor SÉROV, *Le Groupe des Cinq* (Paris, Plon, 1949).

4. E. GARDEN, *op. cit.*, p. 100.

5 N. RIMSKY-KORSAKOV, *Journal de ma vie musicale* (Paris, 1938), p. 134-136; E. GARDEN, *op. cit.*, p. 107-108.

Serge Liapounov [6] et à sa suite une demi-douzaine d'autres noms, dont ceux de Maria Gourskalina [7], Alexis Petrov [8], Vassili Zolotarev [9], Constantin Tchernov [10], Nicolas Kazanli [11] et Alexandre Bernardi. Musiciens professionnels ou semi-professionnels selon le cas, d'opinions esthétiques conservatrices, ils ne possédaient ni les uns ni les autres de personnalités suffisamment fortes pour pouvoir rivaliser avec celle de Balakirev. Ils ne risquaient donc pas de représenter la force d'opposition qui avait conduit jadis à la dissolution du Groupe des Cinq. De plus, il était psychologiquement important pour Balakirev de ne pas perdre la face devant le Groupe Belaiev, récemment rassemblé autour du mécène éditeur [12] et constitué de Rimsky-Korsakov et de ses élèves, avec à leur tête Glazounov et Liadov [13]. Il est à noter toutefois que ni ces derniers, ni les nouveaux disciples de Balakirev n'étaient de ceux qui allaient insuffler un sang neuf à la musique russe, en dépit du talent indéniable de certains d'entre eux. Ils représentaient tous une génération se voulant fidèle à l'image de la précédente, quoique plus occidentalisée et techniquement plus instruite, mais dépourvue du radicalisme indispensable à la survie. Une génération finissante donc, à l'époque où la musique de l'avenir se manifestait déjà à travers Scriabine, et bientôt à travers les novateurs précoces qu'allaient être Stravinsky et Prokofiev.

La longévité de Balakirev (73 ans) l'a mis en contact avec plusieurs générations de musiciens. Elle l'a fait survivre à nombre de ses contemporains – Moussorgsky, Borodine, Nicolas et Anton Rubinstein, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov – dont certains étaient pourtant plus jeunes que lui. Elle lui a également fait connaître, à la charnière des deux siècles, les musicologues occidentaux qui ont activement œuvré dans leurs pays pour la propagation de la musique russe : Bourgault-Ducoudray, Calvocoressi, Rosa Newmarch [14].

*
* *

6. Serge Liapounov (1859-1924), compositeur et pianiste. A partir de 1885, il fut le centre du nouveau groupe rassemblé autour de Balakirev.

7. Maria Gourskalina (1845-1904).

8. Alexis Petrov (1851-1919), pianiste et théoricien, professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg.

9. Vassili Zolotarev (1872-1964), compositeur, violoniste, pédagogue.

10. Constantin Tchernov (1865-1937), musicien amateur. Il fut l'un des derniers à se joindre à Balakirev.

11. Nicolas Kazanli (1869-1916), compositeur et chef d'orchestre, auteur de l'opéra *Miranda* (1903-08); Bernardi l'aida à en faire la réduction pour piano.

12. Homme d'affaires ayant fait fortune dans l'industrie forestière, Mitrofan Belaiev (1836-1904) fonda successivement en 1884 le Prix Glinka, destiné à récompenser la meilleure œuvre musicale russe, en 1885 les Concerts Symphoniques Russes, et la même année les éditions Belaiev à Leipzig.

13. N. RIMSKY-KORSAKOV, *op. cit.* [n. 5], p. 214.

14 Cf. à la fin de l'article notre liste bibliographique de la correspondance de Balakirev.

Alexandre Bernardi n'était assurément pas le moins doué des derniers disciples de Balakirev. Et pourtant peu de musicologues, sans doute, se souviennent aujourd'hui de son nom, et aucun dictionnaire musical, même russe, ne lui consacre la moindre notice. Les biographes de Balakirev l'ignorent la plupart du temps, ou se contentent de le mentionner fugitivement [15]. Nous donnons ici l'essentiel de sa biographie, sur la base de la brochure rédigée par sa fille, Madame Rapaport.

Alexandre Bernardi est né à Odessa en 1867. Son père, Italien établi en Russie, était chef d'orchestre divisionnaire, possédait un magasin de musique et avait créé une imprimerie musicale. Bernardi a donc reçu sa formation musicale à l'intérieur de sa famille, et s'est adonné de bonne heure à la composition. Ayant perdu son père en 1888 à l'âge de dix-neuf ans, il fut obligé de gagner sa vie comme professeur de musique, ou comme copiste, avant d'être engagé à l'opéra d'Odessa. Il y fut successivement souffleur, répétiteur, puis finalement chef d'orchestre, poste qu'il partagea avec le chef titulaire, le tchèque Pribik. D'autre part, il fut bientôt engagé à Moscou par l'entrepreneur Savva Mamontov, fondateur du célèbre Opéra privé. Le 12 décembre 1896, Bernardi y dirigea *La Pskovitaine* de Rimsky-Korsakov, dans la troisième et dernière version réalisée par le compositeur, pourvue du prologue *La boïarine Véra Chéloga*. Cette représentation devait révéler le talent du jeune Féodor Chaliapine, âgé de vingt-quatre ans, qui avait chanté à cette occasion son premier rôle important, celui du tsar Ivan le Terrible de *La Pskovitaine*.

C'est donc davantage comme chef d'orchestre que comme compositeur que Bernardi se fait connaître en Russie. Jusqu'en 1909, Odessa reste son port d'attache, en dépit d'une vie itinérante qui le mène à Tiflis (1906-07), à St-Pétersbourg (pour la première fois en automne 1907) et dans les grandes villes occidentales : Berlin, Dresde, Paris, Milan. En février 1909, il est nommé chef d'orchestre au Théâtre Marie de St-Pétersbourg. En avril-mai de la même année, il est invité pour un festival d'opéra à Varsovie. En janvier 1912, il dirige *Boris Godounov* à l'opéra de Monte-Carlo, et, l'année suivante, décide de s'établir définitivement en France. Comme Stravinsky, comme Diaghilev, il fera donc partie de ces quelques artistes russes qui auront précédé la vague d'émigration consécutive à la Révolution.

Installé d'abord à Hendaye puis à Paris, il s'apprête à continuer sa carrière. Mais après une fastueuse saison 1913-14, il connaîtra la difficulté des années de guerre, et sera de nouveau obligé de vivre de leçons de musique. Son expérience de l'art vocal lui amène de nombreux élèves chanteurs à l'intention desquels il compose un « Cahier d'Exerci-

---

15. L'index de l'ouvrage *Balakirev, Vospominania i pisma* (*op. cit.*) le désigne comme « chef d'orchestre, pianiste, accompagnateur » (p. 459). Il est cité plusieurs fois dans *Balakirev, Letopis jizni i tvortchestva* [Chronique de la vie et de l'œuvre], éd. par A Liapounova, Y. Kremlev (Léningrad, Mouzgiz, 1967). Aucune mention dans le livre d'Edward Garden.

ces vocaux ». Il n'aura plus jamais l'occasion de reprendre la baguette et c'est d'enseignement qu'il vivra jusqu'à sa mort en 1943.

Après la Révolution, un cercle musical russe s'est constitué à Paris. Entre 1917 et la fin des années 1920 ont émigré successivement Rachmaninov, Chaliapine, le pianiste Brailovsky, Nicolas et Alexandre Tchérepnine, Serge Liapounov, Nicolas Medtner, Alexandre Glazounov. Le Conservatoire Russe de Paris est fondé en 1923. Le frère de Bernardi, Vladimir, y devient professeur. Mais curieusement, Bernardi lui-même ne s'intègre guère au renouveau musical russe de Paris. Il fréquente quelques musiciens français – le pianiste Maurice Dumesnil, Nadia Boulanger, et surtout Marcel Dupré avec lequel il se lie d'amitié. Mais c'est dans un relatif isolement qu'il termine ses jours à Ermont où il vit depuis 1929.

Le catalogue de ses œuvres comprend une vingtaine de partitions, jalonnant sans grande régularité les années 1882 à 1943. Peu d'entre elles ont été éditées de son vivant A Odessa, les éditions Bernardi avaient publié une *Polka* (1882), *Six valses-pastiches* pour piano (1888) et une *Sérénade* pour chant et piano (1903), œuvres minimes. Parmi les œuvres plus importantes, restées à l'état de manuscrits, il faut citer, pour chœur a cappella : *Les Marins* et *La Forêt* (1895) dans le style polyphonique populaire hérité des Cinq ; pour piano : *Variations sur un thème populaire américain,* dédiées à Brailovsky, auxquelles il a ajouté en 1943 une *Ouverture caucasienne* écrite d'après le modèle de *Islamey* de Balakirev et de la *Lezghinka* de Liapounov ; pour orchestre : *Ouverture solennelle* (1903), *Les Saturnales,* poème symphonique (1923), *Ballade romanesque* (1941) (ces deux dernières partitions sont restées inexécutées).

*
* *

Vers quelle date Bernardi a-t-il commencé à fréquenter Balakirev ? A défaut de pouvoir l'indiquer avec une parfaite précision, on peut néanmoins affirmer que ce fut au cours de l'année 1903. C'est celle qu'indique Madame Rapaport dans sa biographie [16], et elle est confirmée dans l'étude la plus complète de la vie de Balakirev : *Balakirev, letopis jizni i tvortchestva* [Chronique de la vie et de l'œuvre] [17] qui retrace la vie du compositeur année par année, mois par mois, et même à certains moments jour par jour. A la date du 6 juin 1903, on y trouve la mention d'un fragment de lettre de Balakirev à Liapounov disant que Bernardi est venu le voir à sa résidence de Gatchina en compagnie de Kazanli [18]. Il n'y est toutefois pas dit explicitement que c'était leur première rencontre. Pendant un an ensuite, les documents font défaut

16. *Op cit.* [n. 2], p. 9.
17. *Op. cit.* [n. 15].
18. *Ibid.,* p. 461.

sur leurs relations éventuelles, jusqu'au 12 juin 1904. Dans une lettre à Ivanov-Korsounsky datée de ce jour, Balakirev écrit : « De temps en temps je reçois le visite de Kazanli et de son ami Alexandre Bernardi » [19]. Le fait que Balakirev dise « de temps en temps » implique que Bernardi lui ait rendu visite plusieurs fois avant la date indiquée. Quant à l'emploi du temps au cours de ces entrevues, il consistait certainement, selon l'habitude de Balakirev, en de vastes commentaires d'esthétique musicale à partir d'œuvres diverses que le vieux maître, conservant jusqu'à ses dernières années sa prodigieuse mémoire musicale, interprétait à ses disciples. Il ne s'agissait évidemment pas de leçons de musique dans le sens scolaire du terme, mais d'une contribution appréciable à l'érudition et à la formation du goût musical. On en trouve confirmation dans un fragment de lettre de Bernardi à Balakirev du 29 décembre 1904 [20] : « Ah, Mily Alexéiévitch, avec quelle nostalgie je repense à vous, tout en étant si loin de vous ! J'ai appris tant de choses lors de vos mardis. Et vos interprétations de Chopin et de Liszt !... » C'est la dernière mention qu'on trouve de lui avant le début de la correspondance que nous publions aujourd'hui.

On pourra regretter que cette correspondance soit unilatérale. Bien qu'il résulte des lettres de Balakirev que Bernardi a dû lui écrire à plusieurs reprises au cours de ces années, on ne connaît jusqu'à présent qu'un seul fragment de lettre de ce dernier : nous le citerons plus loin. Il est probable que d'autres lettres sont conservées dans les archives de Balakirev à la Bibliothèque Saltykov-Chtchédrine à Léningrad, qui pourraient nous renseigner sur nombre de détails de la vie et de la carrière de chef d'orchestre de Bernardi.

A ce premier regret vient s'ajouter un second. Force nous est de reconnaître que les trente-quatre lettres de Balakirev ne présentent pas toutes un égal intérêt musicologique, biographique, ni même anecdotique. Certaines d'entre elles, notamment les cartes postales, se réduisent à quelques lignes et ne concernent que des détails sans intérêt de la vie quotidienne (par exemple, rappel ou report d'un rendez-vous). Il ne nous a donc pas paru utile de publier les textes de toutes les lettres dans leur intégralité. Nous avons opéré notre sélection en fonction des critères suivants :

1) Les lettres où il est question de musique et de musiciens.

2) Celles où Balakirev parle de sa santé et des traitements médicaux qu'il a suivi.

3) Celles où il exprime des points de vue particulièrement représentatifs de son idéologie (questions religieuses notamment).

Pour les autres, nous nous contentons de donner un résumé du contenu ou de citer les passages intéressants.

---

19. *Ibid.*, p. 472.
20. *Ibid.*, p. 477.

Une chose frappe d'emblée à la lecture de ces lettres : le ton employé par Balakirev, qui se différencie sensiblement de celui qu'on est habitué à trouver dans le reste de sa correspondance, et surtout dans les lettres à ses disciples. D'ordinaire, l'image de Balakirev, telle qu'elle transparaît à travers ses lettres aux musiciens, est celle d'un homme dominateur, direct, d'une franchise et d'une probité absolues, parfois au mépris du tact le plus élémentaire, bien que dépourvu de toute malveillance gratuite. Avec ses disciples favoris, Balakirev se montre paternaliste, protecteur, plein de sollicitude ; c'est particulièrement sensible dans les premières années de sa correspondance avec Rimsky-Korsakov. Avec la majorité de ses correspondants musiciens, Balakirev se limite aux questions strictement professionnelles, et évite de parler de lui-même et de sa santé. Plus rares sont les quelques privilégiés qui ont eu droit à des confidences sur son état physique ou moral, ou à des commentaires d'ordre idéologique : parmi ceux-ci l'écrivain Jemtchoujnikov [21], Vladimir Stassov [22], le folkloriste Terty Filippov [23], le philologue Serge Boulitch [24].

Bernardi est sans doute l'un des rares avec lesquels Balakirev aborde sans distinction les questions professionnelles et personnelles. L'attitude paternaliste demeure certes, et se manifeste à la fois par les multiples commentaires sur la carrière de Bernardi, et par les recommandations religieuses. Mais elle a perdu son ton impérieux. Pourtant, le caractère réputé difficile de Balakirev, qui s'est encore aggravé au cours de ses dernières années semble se radoucir au contact de Bernardi. Et le moins étonnant n'est pas de voir Balakirev s'en remettre avec confiance et humilité à l'initiative de Bernardi pour se faire procurer un médicament fabriqué à l'étranger, et de lire les termes dans lesquels il manifeste son espoir et sa reconnaissance. L'aspect humain du Balakirev veillissant se révèle ici sous un jour différent de nombre d'autres témoignages.

*
* *

Les trente-quatre envois de Balakirev à Bernardi s'échelonnent entre le 22 juin 1905 et le 9 novembre 1909, avec une interruption entre le 21 décembre 1906 et le 16 novembre 1907, puis avec une fréquence croissante au cours des deux dernières années. Ils se composent de quatorze lettres avec leurs envelop-

---

21. Vladimir Jemtchoujnikov (1830-1884), écrivain et journaliste.

22. Vladimir Stassov (1824-1906), critique d'art qui fut le mentor du Groupe des Cinq et servit de lien entre les compositeurs russes et les autres cercles intellectuels.

23. Terty Filippov (1826-1899), sénateur, folkloriste et musicien amateur. Il fut l'exécuteur testamentaire de Moussorgsky et l'ami de Rimsky-Korsakov auquel il communiqua quarante mélodies de chants populaires.

24. Serge Boulitch (1859-1921), linguiste, philosophe, historien de la musique, doyen de l'Institut d'Histoire des Arts de St-Pétersbourg.

pes (n^os 1 à 4, 16, 24 à 31, 33), de deux cartes-lettres (n^os 13 et 15), de 17 cartes postales (n^os 6 à 12, 14, 17 à 23, 33, 34), et d'un télégramme (n° 5). Ils sont envoyés aux adresses suivantes de Bernardi :

N^os 1 et 2 : Lieu-dit Rovnoïé, province de Kherson.
N° 3 : St-Pétersbourg, passage Ofitsersky, maison Ofitsersky, appartement 48.
N^os 4 et 5 : Théâtre d'Odessa.
N^os 6 à 14, 17, 18 : St-Pétersbourg, Grande rue Morskaïa, maison 9, appartement 48.
N° 19 : Suisse, Lucerne, poste restante.
N^os 20 à 25, 33 et 34 : St-Pétersbourg, rue Rybatskaïa, maison 12, appartement 7.
N° 27 : Varsovie. Grand Théâtre.
N^os 28 et 29 : Varsovie, Hôtel Bruhlowski.
N^os 30 à 32 : Kiev, poste restante.

Les N^os 15, 16 et 26 ne comportent que le nom du destinataire, sans adresse. Ils ne sont pas timbrés, et ont vraisemblablement été portés à domicile par un messager. Toutes les lettres sont postées à St-Pétersbourg, excepté les N^os 1, 2 et 19, envoyés de Gatchina où se trouvait la résidence d'été de Balakirev.

I) 22 juin 1905

[Demande à Bernardi de lui envoyer de ses nouvelles. S'inquiète des « désordres » révolutionnaires dans le sud].

*
* *

2) 7 juillet 1905

Cher et bien-aimé Alexandre Alexandrovitch,

J'ai été extrêmement heureux de recevoir votre lettre qui m'a appris que le redoutable nuage de la révolte [25] vous a épargné et n'a causé aucun dommage particulier ni à vous ni à votre ami qui vous a offert l'hospitalité. En ce qui concerne l'avenir, c'est-à-dire l'automne et l'hiver, ne vous tourmentez pas par des réflexions pénibles sur la façon d'organiser votre vie, mais laissez le sort de votre famille à la miséricorde de Dieu, et croyez-moi, vous ne serez pas oublié. Au cours de ma longue vie j'ai constamment vu des exemples me prouvant que la foi en la miséricorde de Dieu se trouve toujours justifiée. Je crois fermement qu'il en sera de même pour vous. Actuellement je me sens consolé après avoir lu dans le *Novoie Vremia* [26] d'aujourd'hui que les émeutes paysannes

25. Révoltes dans le sud de la Russie, consécutives aux événements de la Révolution de 1905.

26. *Novoie Vremia* [Les Temps Nouveaux], journal de tendance conservatrice.

dans le district d'Elisavetgrad sont en train de s'apaiser, et que tout revient à une situation normale. Dieu soit loué !

[...] [Parle d'un déménagement récent de Kazanli].

Les journaux d'ici nous ont déjà mis au courant des horreurs qui se sont produites à Odessa. Pour cela, avant d'entreprendre la lecture des numéros des *Nouvelles d'Odessa* que vous m'avez envoyés, je les ai d'abord passés à Nikolai Ivanovitch [27].

J'ai été très touché par l'aimable mot de Véra Féodorovna [28] et je lui envoie mes respects. Ne m'oubliez pas car vos lettres sont toujours d'un grand intérêt pour moi.

Avec mes respects et ma cordiale affection.

M. Balakirev

Cette lettre dépeint remarquablement la personnalité de Balakirev du point de vue idéologique : conservatisme politique et dévotion. Il est intéressant de rappeler qu'avant la crise psychologique des années 1870, Balakirev était d'opinions plutôt radicales et se désintéressait totalement de la religion. Le changement survenu en lui par la suite a été commenté abondamment et non sans ironie par Rimsky-Korsakov dans son *Journal de ma vie musicale* [29].

Le prosélytisme religieux de Balakirev et ses préoccupations quant à l'assiduité religieuse de Bernardi sont exprimés avec encore plus d'intensité dans la lettre n° 4.

*
* *

3) 17 septembre 1905

[Présente ses vœux à la femme de Bernardi pour sa fête].

*
* *

4) 10 mars 1906

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Nikolaï Ivanovitch m'a fait savoir que vos affaires à Odessa vont très bien. Cette nouvelle m'a comblé de joie, et je ne souhaite qu'une chose,

---

27. Kazanli. C'est sous son nom et patronyme que Balakirev le désigne dans les lettres suivantes.
28. La femme de Bernardi.
29. *Op. cit.* [n. 5], p. 132-134.

c'est que l'aide de Dieu ne vous abandonne pas tout au long de votre vie. Le théâtre vous laissera sans doute libre pendant la Semaine Sainte, et à cette occasion permettez-moi de vous donner un bon conseil : si cela vous est possible, faites pénitence et allez communier le Jeudi Saint, après vous êtes préalablement confessé le Mercredi. Si vous suivez mon conseil, vous verrez vous-même combien de forces spirituelles peut apporter l'union avec le Christ, non seulement par la prière mais aussi par l'intermédiaire physique de la communion.

Pour Pâques, allez aussi assister aux mâtines et à la liturgie, et alors cette fête sera réellement une fête pour vous.

Je vous embrasse et appelle la bénédiction de Dieu sur vous.

M. Balakirev

P.S. Je vous ai envoyé aujourd'hui les partitions que je voulais vous offrir : ma sonate [30] et la Cantate pour l'inauguration du monument de Glinka [31] dans ses trois versions : partition d'orchestre, réduction pour piano et chant et réduction pour piano à 4 mains. Peut-être votre impresario voudra-t-il célébrer l'inauguration du monument de Glinka à St-Petersbourg par l'éxécution de cette cantate sur scène, ce qui serait aisément faisable, pourvu que l'opéra ne soit pas trop long, et on pourrait placer sur scène un buste de Glinka [32]. Mais je ne pense pas qu'on ait le temps de faire cela maintenant. Peut-être pourrait-on plutôt le faire en automne. J'espère que j'aurai le plaisir de vous voir pendant l'été à Gatchina, où je compte m'installer toujours dans la même datcha.

[...] Je sais que vous êtes très occupé actuellement et que vous n'avez pas le temps d'écrire ; je vous demande donc de m'envoyer juste deux mots lors de la Semaine Sainte, pour accuser réception de la présente lettre et de la musique que je vous ai envoyée.

Dans la même enveloppe se trouve une coupure de journal datée du 20 janvier 1904 avec un article signé G. Timoféiev : *Les Nouvelles romances de Balakirev.* Mais il est vraisemblable qu'elle a été ajoutée par Bernardi lui-même, postérieurement à la réception de la lettre, car Balakirev n'en fait pas mention. Cet article est mentionné dans la *Chronique* [33] qui précise qu'il est extrait du N° 33 du journal *Nachi Dni* [Nos jours].

*
* *

30. Sonate en si bémol mineur, composée en 1905.

31. Composée en 1904. L'inauguration du monument de Glinka devait avoir lieu cette année, centenaire de sa naissance. Mais en raison de la guerre russo-japonaise, la cérémonie fut reportée jusqu'en 1906.

32. Ce qui fut fait le 5 mai 1906. La cantate fut exécutée sous la direction de Bernardi avant une représentation de *Rouslan et Ludmilla* (Cf. *Balakirev, Letopis jizni i tvortchestva, op. cit.*, p. 495).

33. *Ibid.*, p. 479.

5) Télégramme du 21 décembre 1906

Je remercie cordialement les artistes de l'opéra et la corporation des musiciens pour leurs vœux.

Balakirev.

Ce télégramme a été envoyé à Odessa où se trouvait Bernardi. La date de l'envoi permet d'affirmer avec certitude que les remerciements de Balakirev sont une réponse à des vœux que lui auraient présentés les musiciens du théâtre d'Odessa pour son 70e anniversaire tombant précisément ce jour-là.

*
* *

6) 16 novembre 1907

[Annule un rendez-vous fixé pour le 20 novembre, à cause de la fête de la Présentation de la Vierge au Temple. Le reporte au 28]. « Les Zimmermann [34] seront chez moi ».

*
* *

7) 21 novembre 1907

[Invite Bernardi pour le lendemain avec Nikolaï Ivanovitch (Kazanli)].

*
* *

8) 26 novembre 1907

[En raison d'un empêchement de Zimmermann, retenu à Moscou, reporte le rendez-vous prévu pour le 28 novembre au 2 décembre].

*
* *

9) 1er décembre 1907

[Rappelle le rendez-vous pour le lendemain].

*
* *

34. J. H. Zimmermann, éditeur de Leipzig qui publia les œuvres de Balakirev à partir de 1899. Ceci motiva certainement la production musicale du compositeut au cours de ses dix dernières années.

10) 4 janvier 1908

[Regrette que Bernardi ne soit pas venu à un repas, demande de ses nouvelles].

***

11) 2 février 1908

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Je voudrais tirer au clair la raison pour laquelle le chef d'orchestre Nedbal [35] n'a pu obtenir le matériel d'orchestre de ma musique pour le *Roi Lear* qu'il voulait diriger à Odessa. Pour ne mêler personne à cette histoire, je voudrais écrire moi-même à Pribik et lui demander quel est le magasin qui n'a pu fournir le matériel à Nedbal, s'il s'agit du magasin de Zimmermann à St-Pétersbourg ou à Moscou. Ayez l'obligeance de me communiquer l'adresse de Pribik. J'espère qu'il comprend le russe.

Fidèlement vôtre M. Balakirev.

Je vous attends mardi.

***

12) 18 février 1908

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Je viens seulement maintenant de recevoir une réponse fort aimable de Pribik qui n'a malheureusement pu donner aucune réponse satisfaisante à la question qui m'intéresse, puisque Nedbal avait traité personnellement, sans intermédiaire, avec le magasin de Zimmermann. Je vous attends pour demain.

Toujours vôtre M. Balakirev.

***

35. Oscar Nedbal (1874-1930), chef d'orchestre et compositeur tchèque. Nous n'avons retrouvé aucune mention relative à une exécution du *Roi Lear* à Odessa sous sa direction. Mais une notice biographique indique qu'il avait bien effectué des tournées en Russie ; cf. *Ceskoskovenski hudebni slovnik* (Prague, 1965), vol. II, p. 154-155.

13) 23 mars 1908

[Demande à Bernardi de venir le voir à l'occasion de la prochaine fête de l'Annonciation, pour laquelle il lui conseille d'aller communier].

*
* *

14) 7 avril 1908

[Rappelle un rendez-vous pour le lendemain].

*
* *

15) 9 avril 1908

Cher Alexandre Alexandrovitch,

A l'occasion de la prochaine fête de Pâques je vous envoie en guise d'œuf de Pâques les partitions de mes premier et troisième poèmes symphoniques [36]. Vous possédez déjà la partition du second (Tchèque). J'aurai la possibilité ces jours-ci d'obtenir pour vous la partition de l'*Ouverture sur une marche espagnole* [37]. Pour ce qui est des transcriptions de ces pièces pour piano à 4 mains, j'essaierai également de les trouver, mais je ne puis le promettre absolument.

[Suit une recommandation d'aller à l'église pour les offices du soir de la Semaine Sainte].

*
* *

16) 23 avril 1908

[Regrette que Bernardi ne soit pas venu la veille].

« J'espère vous voir mardi prochain (29 avril) qui sera le dernier avant mon déménagement à Gatchina. Je vous envoie un arrangement pour 4 mains de *Thamar* que j'ai réussi à me procurer ».

Tout à vous M. Balakirev.

---

36. Les poèmes symphoniques *Russie* (1869, révisé en 1884) et *Thamar* (1882).
37. *Ouverture sur une marche espagnole* (1857, révisée en 1886). Elle a été composée sur un thème communiqué à Balakirev par Glinka qui l'avait noté lors de son séjour en Espagne en 1845-47.

17) et 18) 30 avril 1908

[Deux cartes postales datées du même jour. La première annonce son absence les 1er et 2 mai. La seconde apporte une rectification annonçant qu'il sera là le 2 mai et qu'il attend Bernardi].

***

19) 12/25 juillet 1908 [38]

[Remercie Bernardi pour une carte envoyée de Kissingen. Annonce que son domestique Adrien fait cuire des confitures pour lui et pour les Bernardi].

Ce type de lettre est bien rare dans la correspondance de Balakirev et lève le voile sur un aspect de ses rapports humains totalement différent de l'image traditionnellement accréditée.

***

20) 12 septembre 1908

[Invite Bernardi à venir le 15 avec le pianiste Karpov].
« Il sera libre lundi soir et pourra jouer avec moi ma nouvelle symphonie » [39].

***

21) 18 septembre 1908

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Si jamais vous deviez partir pour Paris sans avoir eu le temps de me revoir, veuillez aller rendre visite, dès votre arrivée, au critique musical, admirateur de mes œuvres et de celles de Liapounov, M. Calvocoressi (164, rue de Courcelles), ainsi qu'à son ami le pianiste espagnol Ricardo Viñes Roda, auxquels vous transmettrez mes amitiés et mes meilleurs vœux, surtout à Calvocoressi.

Cordialement vôtre M. Balakirev.

---

38. C'est la seule lettre sur laquelle Balakirev indique la date, suivant les deux calendriers, julien et grégorien. La Russie utilisait à cette époque le calendrier julien, qui compte treize jours de retard sur le calendrier grégorien.
39. La 2e symphonie, en ré mineur, de Balakirev.

Bernardi s'acquitta de la demande de Balakirev. Le 10 novembre 1908 ce dernier écrivait à Calvocoressi [40] : « Hier est venu chez moi Bernardi qui m'a raconté mille choses intéressantes sur vous et sur votre ami Viñes. Il a beaucoup parlé du pianiste Bauer, de qui je n'ai jamais rien entendu [41]. A l'occasion, dites moi si vous le connaissez et quelle est votre opinion sur lui ».

D'autre part, une lettre de Bernardi à Balakirev [42] lui faisait savoir que Bauer avait brillamment interprété *Islamey* et le Scherzo en si bémol mineur aux USA.

*
* *

22) 14 novembre 1908

Aussitôt après vous avoir envoyé la lettre, j'ai reçu de Zimmermann des partitions pour Bauer. Je vais les lui envoyer de votre part. Faites-moi savoir son adresse, mais écrivez-la le plus lisiblement possible.

Toujours vôtre M. Balakirev.

*
* *

23) 26 novembre 1908

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Ayez l'amabilité de me faire savoir comment on dit en italien « préparant imperceptiblement le passage au tempo suivant ». J'en ai besoin pour la suite Chopin [43] dans la mazurka de laquelle il faut que le chef d'orchestre prépare imperceptiblement le tempo *Poco meno mosso.* Écrivez le texte italien aussi lisiblement que possible, comme on le fait pour quelqu'un qui ne connaît pas la langue.

Toujours vôtre M. Balakirev.

*
* *

---

40. Pour la source, cf. notre bibliographie.
41. Le pianiste anglais Harold Bauer (1873-1951).
42. Citée in : *Balakirev, Letopis jizni i tvortchestva, op cit.* [n. 15], p. 524.
43. En 1908-1909 Balakirev orchestra quatre œuvres de Chopin dont il fit une suite symphonique : *Préambule, Mazurka, Intermezzo* et *Final.* La partition, éditée par Zimmermann, porte la dédicace suivante : « *Hommage respectueux au comité constitué pour l'érection d'un monument en mémoire de Frédéric Chopin à Varsovie. 22 février 1910. M. Balakirev* ». Les œuvres orchestrées sont les suivantes : *Préambule :* étude op. 10, n° 6, transposée de mi bémol mineur en ré mineur ; *Mazurka :* op. 41, n° 3, transposée de si majeur en si bémol majeur ; *Intermezzo :* Nocturne en sol mineur op. 15, n° 3 ; *Final :* Scherzo n° 3 en ut dièse mineur.

24) 7 février 1909

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Hier la visite de Borovka [44] nous a empêché de terminer notre conversation concernant l'acquisition à Prague du Sérum Trumecek contre la sclérose, pour lequel vous jugez utile de dépenser 8 roubles.

Est-ce que votre compagnon [45] pourrait se charger de commander ce médicament, qui me serait ensuite transmis ? Il est bien placé pour cela, puisqu'il connaît un docteur auquel on peut faire adresser le médicament, alors que pour ma part je serais obligé de trouver quelqu'un à Prague qui voudrait bien se charger de cela, car mon ami [46] même s'il est encore vivant, est déjà très vieux. De plus, la réalisation de cette affaire présenterait aussi d'autres inconvénients pour moi, et au lieu de 8 roubles je serais prêt à en donner 10 et même plus à votre ami, pourvu qu'il prenne sur lui de faire livrer ce médicament et me le transmettre par Nicolaï Ivanovitch. J'attendrai de la part de Véra Féodorovna une décision concernant cette affaire, en espérant qu'elle ne refusera pas de me communiquer la réponse de votre ami.

Très cordialement vôtre [47].

*
* *

25) 29 mars 1909

[Demande s'il faut faire des injections quotidiennement ou tous les deux jours]. « Ainsi vous m'aurez peut-être prolongé l'existence ».

*
* *

26) 10 avril 1909

Cher Alexandre Alexandrovitch,

Hier le facteur m'a enfin apporté les ampoules de Trunecek, et dès hier soir on m'a fait une première injection qui a donné des résultats

44. Iossif Borovka (1853-1920), pianiste et professeur, un des fidèles interprètes de l'œuvre de Balakirev, de Liapounov et de Liadov. Ce sérum Trunecek (et non Trumecek) que Balakirev devait utiliser dans les mois à venir, porte le nom de son inventeur, un médecin tchèque de Prague.

45. Nous n'avons malheureusement pu déterminer de quel « compagnon » de Bernardi parle Balakirev.

46. Il s'agit de Josip Kolar (1830-1910), linguiste et homme de lettres tchèque. Lorsque Balakirev avait dirigé à Prague en 1867 *La Vie pour le Tsar* et *Rouslan et Ludmilla*, Kolar en avait traduit les livrets en tchèque.

47. Le feuillet est déchiré à l'endroit de la signature.

étonnants. J'ai aussitôt ressenti une remarquable amélioration, mais pour le succès définitif du traitement, il faudrait que je vous voie encore une fois, et je vous prie instamment de venir chez moi après la répétition, afin que nous puissions déjeuner et causer. Notre conversation pourrait avoir une grande importance pour la question de l'amélioration de ma santé, et j'espère que vous ne refuserez pas de satisfaire ma demande, d'autant plus que même si je reste vivant, nous n'aurons pas la possibilité de nous revoir avant six mois.

Veuillez communiquer verbalement votre réponse à mon Adrien.

Cordialement vôtre M. Balakirev.

P.S. S'il se produit une amélioration notable de ma santé, même à défaut d'une guérison définitive, il me sera agréable d'en être redevable à votre sollicitude et à votre bon conseil.

***

Bernadi devait partir sous peu de jours pour Varsovie, comme le prouvent les lettres suivantes.

***

27) 12 avril 1909

Cher Alexandre Alexandrovitch,

On m'apporte ces jours-ci les numéros des journaux avec les articles sur les concerts donnés au profit de l'École Gratuite [48]. Jusqu'à présent, la plupart des comptes rendus sont élogieux, et vous louent beaucoup, vous donnant l'avantage sur Serge Mikhailovitch [49]. Hier, il m'a dit que plusieurs musiciens, dont Lavrov (le pianiste de la compagnie Belaiev), lui ont demandé où il avait pu trouver un aussi remarquable chef d'orchestre, doué de tant de tempérament, qui a si bien dirigé *Lear* et les autres œuvres. Comme vous pouvez le constater, vous jouissez d'un réel succès. Jusqu'à présent, un seul journal (la Gazette de St-Pétersbourg) nous a tous critiqués, y compris vous. Je voudrais avoir de vos nouvelles, ne serait-ce que brièvement. Hier on m'a fait une seconde injection 0,5 mais je ne me suis pas senti mieux, je ne sais ce que va donner demain la 3e injection.

Si jamais vous avez 2-3 heures de libres à Varsovie, vous me ferez très plaisir en allant voir le Comité pour l'érection du monument à Chopin,

48. Concerts des 9 et 10 avril 1909.
49 Liapounov.

Widok 5; vous y demanderez Pan Henryck Dobrzycki [50] qui m'a écrit une lettre fort aimable, vous lui transmettrez mon salut et lui demanderez s'il est exact que le monument de Chopin ne sera pas placé au Jardin de Saxe, comme il me l'avait écrit, mais sur la place Varetsky, et si c'est vrai, est-ce que cette place sera débaptisée pour devenir la place Chopin [51].

Tout ceci m'intéresse beaucoup, et je suppose que le Comité n'éprouve pas pour moi la haine habituelle envers les Russes, et acceptera de vous communiquer les renseignements qui m'intéressent par l'intermédiaire de M. Dobrzycki.

Lavrov a dit à Serge Mikhailovitch pendant le concert que Napravnik est dans un état désespéré (maladie des reins) [52] et que certains supposent que cette maladie est à l'origine de l'invitation hâtive que vous avez reçue, ce que certains journaux d'ici ont déjà fait savoir.

J'espère bien recevoir des nouvelles de vous, ne serait-ce qu'à dose homéopathique. De tout cœur je vous souhaite du succès.

Avec ma sincère estime et mon affection cordiale

M. Balakirev.

*
* *

28) 19 avril 1909

[Commence par parler de sa santé, d'une légère amélioration que lui apporte le sérum Trunecek, et demande des renseignements concernant la suite du traitement].

« Je vous serai très reconnaissant si vous réussissez à voir personnellement Dobrzycki, dont vous avez lu la lettre qu'il m'a adressée. Il y dit que la société polonaise me gardera toujours reconnaissance pour mon initiative concernant le monument de Chopin. Donc même si les

---

50. Henryck Dobrzycki (1843-1914), pianiste et compositeur amateur, animateur de plusieurs festivités en hommage à Chopin (Cf. notice in *Slownik Muzykow polskich* [Varsovie, 1962], p. 114).

51. En octobre 1891 déjà, Balakirev avait visité la maison natale de Chopin à Zelazowa Wola, et avait ensuite séjourné à Varsovie, où il avait donné un récital Chopin, visité l'église de la Sainte Croix où était conservé le cœur du compositeur, et rencontré son neveu A. Enzejevic. C'est lui également qui a été à l'origine de l'érection d'un monument à Chopin à Zelazowa Wola, à l'inauguration duquel il a assisté le 14 octobre 1894. Quant au monument de Chopin à Varsovie, il n'a été finalement érigé qu'en 1926 dans le parc Lazienki.

52. En dépit de ces prévisions pessimistes, Napravnik devait guérir et vivre jusqu'au 10 novembre 1916.

Polonais nous haïssent, nous autres Russes, j'espère pouvoir compter de leur part sur une petite exception en ce qui me concerne ».

*
* *

29) 27 avril 1909

Cher ami Alexandre Alexandrovitch,

Je viens de recevoir un numéro du journal de Varsovie, et je me réjouis beaucoup de votre succès, dont je ne pouvais douter d'ailleurs depuis que je vous ai vu diriger aussi magnifiquement, et j'ai pensé que si vous aviez la possibilité de diriger l'ouverture et les extraits de *Lear* en Italie ou à Paris, nous aurions pu remporter un succès tous les deux. Je voudrais bien savoir si votre engagement pour l'été a été confirmé ou non.

On va me faire aujourd'hui la 10e injection, après quoi, selon votre recommandation, j'observerai un délai de 10 jours.

L'injection m'a fait du bien, quoique ma santé reste fort mauvaise, mais je peux marcher dans ma chambre.

Si vous avez une minute de libre, écrivez-moi deux mots sur une carte postale à propos de l'été.

La semaine prochaine j'aurai à m'occuper de la location d'une datcha puis il faudra que je m'y transporte

Je voudrais bien savoir combien de temps vous allez encore passer à Varsovie.

Avec mon affection cordiale et ma sincère amitié

M. Balakirev.

*
* *

30) 7 mai 1909

Inestimable Alexandre Alexandrovitch,

J'ai bien reçu tous les numéros du *Quotidien de Varsovie* avec les comptes rendus élogieux sur vous, ce qui m'a réjoui de tout cœur, et je me suis empressé de vous répondre en adressant mes lettres à l'hôtel Brühlowski. Je ne sais pas si vous les avez reçues.

Ça fait longtemps que je n'ai pas eu de vos nouvelles. J'ai envoyé hier à Véra Féodorovna une carte postale avec réponse payée, la priant de me dire ce que vous deveniez, ce qui est désormais inutile, puisque j'ai reçu votre carte postale.

Je ne m'y connais guère dans les questions d'ordre pratique, mais il me semble pourtant qu'il ne serait pas raisonnable de votre part de

refuser un poste officiel à l'Opéra Impérial de St-Pétersbourg avec un traitement initial de 2 400 roubles, qui augmenterait par la suite et vous assurerait une retraite, tandis qu'un poste dans un théâtre privé, même avec un traitement de 5 000 roubles ne peut guère être considéré comme sûr, ni vous assurer une vieillesse confortable.

Ma santé s'est un tout petit peu améliorée. Hier j'ai reçu la visite de Sirotinine (mon docteur). Il a constaté une légère amélioration et a conseillé de continuer les injections, ce que je vais faire à partir de demain (8 mai), après une interruption de dix jours. Entre-temps j'ai pu entrer en contact avec Trunecek en personne, par l'intermédiaire de mon ami de Prague Iossif Ivanovitch Kolar. Trunecek me conseille d'augmenter le volume des injections jusqu'à 5 $cm^3$, ce que m'a confirmé Sirotinine, qui me conseille d'ajouter 1/2 $cm^3$ à chaque injection.

Je vous souhaite de tout cœur un succès tant moral que financier, et je serais extrêmement heureux de vous voir pendant l'été.

Je ne me suis pas encore mis en quête d'une datcha, car la nouvelle série d'injections me retient à St-Pétersbourg jusqu'à fin mai, et ce n'est qu'à la fin du traitement que je commencerai à chercher une datcha, si seulement j'en trouve une.

Il s'est produit un grand changement dans ma vie : je n'ai plus mon Adrien. Il s'est marié et a trouvé un emploi dans une des cliniques de la station Oudelnaïa, dont le directeur est le parrain de sa femme. J'en suis fort heureux, car maintenant il n'a plus à craindre ma mort puisque le voilà nommé à un poste officiel.

Mon nouveau domestique me donne entière satisfaction, mais il n'a pas encore assez d'expérience pour que je puisse lui confier une responsabilité aussi délicate que la location d'une datcha.

Si vous trouvez le moyen de me donner de vos nouvelles, ne serait-ce que brièvement, j'en serai très, très réjoui.

Avec mon affection cordiale et ma sincère estime.

M. Balakirev.

Je n'oublie pas Zataiévitch [53]. Avez-vous pu voir Dobrzycki à Varsovie ?

*
* *

31) 8 mai 1909

Cher Alexandre Alexandrovitch,

J'ai relu votre dernière carte postale, et je me suis senti pris d'inquiétude pour vous, voyant votre attitude confiante à la suite de votre succès

53. Alexandre Zataiévitch (1869-1936), compositeur, critique musical, folkloriste. Il était l'ami de Rachmaninov qui lui dédia ses 6 *Moments Musicaux* op. 16. En 1904-1915, Zataiévitch vécut à Varsovie.

à Varsovie. On voit que vous ne connaissez pas du tout les Polonais, qui sont un peuple fanatique perclus de jésuitisme. La société polonaise qui vous a applaudi ne soupçonne pas que vous puissiez être de religion orthodoxe, bien qu'étant italien et même de nationalité italienne. Mais si jamais on apprend ça à Varsovie, la sympathie de la société polonaise envers vous se muera aussitôt en antipathie, et pour rattraper cette affaire — et l'affaire de 5 000 roubles par an ce n'est pas rien — il vous faudra vous convertir solennellement au catholicisme à Varsovie. Il se pourrait même que ça ne soit pas suffisant et que Véra Féodorovna soit contrainte d'en faire autant.

N'oubliez pas cela, et sachez que Sa Sainteté le Représentant du Christ, doué d'infaillibilité dans les questions ecclésiastiques, ne saurait trouver de fils plus dévoués que les Polonais, qui seraient prêts à se faire couper la tête au nom de ses intérêts.

J'attends avec impatience d'autres nouvelles de vous.

Très cordialement vôtre.

M. Balakirev.

*
* *

Les lettres 27 et 28 comportent déjà des allusions à la prétendue haine des Polonais envers les Russes, et l'attitude de Balakirev prouve que la réciproque était pour le moins tout aussi vraie. L'aversion de Balakirev envers les Polonais est évidemment fondée sur la question de l'antagonisme religieux, plus encore que sur des questions politiques, même si celles-ci ont pu constituer une raison sous-jacente supplémentaire. Écrite par un orthodoxe forcené, cette dernière lettre s'inscrit logiquement, en fait, à la suite de celles (2, 4, 15) où Balakirev fait des recommandations religieuses à Bernardi. Comique à force d'être de mauvaise foi, elle est fort représentative, de façon générale, d'une certaine intelligentsia conservatrice, slavophile, xénophobe, et adepte d'une religiosité austère. L'inspirateur de cette tendance avait été, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, Constantin Pobedonostsev, précepteur puis conseiller du tsar Alexandre III, et procureur du Saint Synode. Nous l'avons dit plus haut, les lettres à contenu « idéologique » de Balakirev ne sont guère nombreuses. Son prosélytisme s'exerçait davantage à travers ses fréquentations quotidiennes. Il faut cependant citer deux lettres à Boulitch [54] dans lesquelles Balakirev fait l'apologie de Byzance pour avoir apporté l'orthodoxie en Russie, et critique violemment les réformes de Pierre le Grand.

*
* *

54. Lettres du 26 mai et du 21 juillet 1904, in *Balakirev, Vospominania i pisma, op. cit.* [n. 15], p. 257 et 261.

32) 20 mai 1909

[Parle encore d'une légère amélioration de sa santé [55]. S'apprête à partir pour sa villégiature de Gatchina].

*
* *

33) 21 octobre 1909

[Parle d'un médecin qui venait en Russie des contrefaçons du sérum Trunecek. Recommande à Bernardi de toujours commander le sérum directement à Prague, chez le fabricant dont il donne l'adresse].

*
* *

34) 9 novembre 1909

[Demande l'adresse de Zataiévitch. Demande aussi si Bernardi à reçu sa précédente lettre].

*
* *

Là s'arrêtent les rapports épistolaires de Balakirev avec Alexandre Bernardi. Les deux hommes ont cependant continué à se voir presque jusqu'à la date de la mort du vieux maître. En plus des trente-quatre lettres, Madame Rapaport à conservé un *Almanach de l'église orthodoxe* offert à Bernardi par Balakirev, avec une dédicace de ce dernier datée du 26 avril 1910, donc trois semaines avant sa mort, survenue le 16 mai.

Enfin Bernardi possédait les exemplaires du premier tirage de *La Vie pour le Tsar* et de *Rouslan et Ludmilla* de Glinka, dans une nouvelle édition parue chez Jurgenson en 1906, réalisée sous la direction de Balakirev, et comportant ses corrections manuscrites. En 1973, Madame Rapaport en a fait don au Musée Glinka de Moscou.

*
* *

## Bibliographie de la correspondance publiée de Balakirev

Nous avons regroupé, d'une part, par destinataires, les correspondances les plus importantes, et, d'autre part, par références bibliographi-

55. Le 31 mai 1909 Balakirev écrivait à Liapounov : « Je me sens mieux, et Sirotinine me conseille de continuer à me soigner à Gatchina par des injections du sérum Trunecek ». (*Balakirev, Letopis jizni i tvortchestva, op. cit.*, p. 533).

ques, les lettres à des correspondants occasionnels, disséminées entre les numéros de plusieurs revues et journaux musicaux. Les listes sont dressées par ordre chronologique de publication et indiquent, s'il y a lieu, les différentes rééditions. Nous donnons aussi, entre parenthèses, les années concernées par la correspondance.

*En Russe :*

– Correspondance avec Tchaikovsky (1868-91), éd. S. Liapounov (St-Pétersbourg, 1912). Rééd. avec quelques compléments *in : Balakirev, Vospominania i pisma* [56].

– Correspondane avec Rimsky-Korsakov (1862-98), éd. S. Liapounov, *in : Mouzykalny Sovremennik* [Le Contemporain Musical] [57], 1915-16, N^os^ 1, 2, 3, 6, 7 ; 1916-17, N^os^ 1, 2, 3, 4, 7-8 ; rééd. et complétée par A. Liapounova *in* : Rimsky-Korsakov, *Polnoie sobranie sotchineniï* [Œuvres complètes], tome 5 (Moscou, Mouzgiz, 1963).

– Lettres à César Cui (1862-1909) *in* : César Cui, *Izbrannye pisma* [Lettres choisies], éd. I. Goussine (Léningrad, Mouzgiz, 1955).

– Correspondance avec Nicolas Rubinstein (1868-72) et Mitrofan Belaiev (1886-1903), éd. V. Kisselev (Moscou, Mouzgiz, 1956).

– Correspondance avec l'éditeur Jurgenson (1898-1908), éd. V. Kisselev et A. Liapounova (Moscou, Mouzgiz, 1958).

– Lettres à Napravnik (1902-1908) *in* : *Napravnik, avtobiografitcheskie, tvortcheskie materialy, dokumenty, pisma* [Matériaux autobiographiques, et artistiques, documents, lettres], éd. Y. Keldych, préface et annotations de L. Koutatéladze (Léningrad, Mouzgiz, 1959).

– Lettres à Borodine (1873-85) *in* : S. Dianine, *Borodine, Jizneopisanie materialy, dokumenty* [Biographie, matériaux, documents] (Moscou, Mouzgiz, 1960).

– Correspondance avec Stassov (1858-1906), éd. A. Liapounova, 2 vol. (Moscou, Mouzgiz, 1970-71).

Une publication partielle antérieure (1858-69), éd. V. Karénine (Moscou, Mouzgiz, 1935), contenait en outre les lettres de Balakirev à Ludmilla Chestakova (1858-86), non reprises dans l'édition intégrale de 1970-71.

*
* *

L'ouvrage *Balakirev, Vospominania i pisma* [57 bis] contient, outre la réédition de la correspondance avec Tchaikovsky, les correspondances suivantes :

Lettres à son père (1957-69).

Lettres à Jemtchoujnikov [58] (1865-84).

---

56. *Op. cit.* [n. 15].

57. Le *Contemporain Musical* était une revue musicologique mensuelle éditée à St-Pétersbourg sous la rédaction d'André Rimsky-Korsakov entre septembre 1915 et mars-avril 1917. Au total 13 numéros ont paru. Une *Chronique* était jointe à la revue, paraissant 2 à 4 fois par mois et donnant un compte rendu de la vie musicale à St-Pétersbourg.

57 bis. *Op. cit.* [n. 15].

58. Vladimir Jemtchoujnikov (cf. n. 21).

Lettres à Bourgault-Ducoudray (1893-1909).
Lettres à Filippov [59] (1886-95).
Correspondance avec Boulitch [60] (1899-1909).
Lettres à Timoféiev [61] (1900-10).
Lettres à Tchernov [62] (1905-07)

Dans le journal *Rousskaïa Mouzykalnaïa Gazeta :*

1910, N° 41 : Lettres à Tsaregradsky [63].
1910, N^os 42-43 : Lettres à Arseniev [64] (1858-68).
1912, N° 1 : Lettres à Findeisen [65] (1903-07).
1916, N^os 40, 44-46, 49-52 : Lettres à Pokrovsky [66] (1906-09).

Dans la revue *Mouzyka* [67] :

1913, N^os 160-161 : Lettres à Iastrebtsev [68] (1891-99).
Dans l'article de G. Timoféiev *Liszt i rousskaïa mouzyka* [Liszt et la musique russe], *in : Energia,* vol. 3, éd. A. Amfiteatrov (St-Petersbourg, 1914) :
Lettres à Sophie Menter [69] (1886).
Lettre à Munker [70].

Dans la revue mensuelle soviétique *Sovietskaya Mouzyka.*

1949, N° 5 : Lettre au Comité Musical de Varsovie (1894), *in* : M. Dolgopolov, *Chopenovskiï god v Varschave* [L'année Chopin à Varsovie].
1949, N° 10 : Lettres à Julia Pypina [71] (1891-94).

---

59. Terty Filippov (cf. n. 23).
60. Serge Boulitch (cf. n. 24).
61. Grigori Timoféiev (1866-1919), critique musical. Il collabora à de nombreuses revues musicales, dont la *Rousskaïa Mouzykalnaïa Gazeta* de St-Pétersbourg, et écrivit de nombreux articles sur Balakirev.
62. Constantin Tchernov (1865-1937), musicien amateur, l'un des derniers disciples de Balakirev.
63. Vassili Tsaregradsky (1874- ?), pianiste, pédagogue, interprète des œuvres de Balakirev.
64. Alexandre Arseniev, linguiste, poète, musicien amateur.
65. Nikolaï Findeisen (1868-1928), musicologue, critique musical, fondateur et rédacteur de la *Rousskaya Mouzykalnaïa Gazeta.*
66. Ivan Pokrovsky, médecin, fils naturel du comte Oulybychev.
67. *Mouzyka :* revue musicale hebdomadaire moscovite (1910-16), fondée et dirigée par le critique musical Derjanovsky (1881-1942).
68. Vassili Iastrebtsev (1866-1934), musicien et musicographe, élève de Rimsky-Korsakov, dont il se fit l'exégète dans son ouvrage *Vospominania o Rimskom-Korsakove* [Souvenirs sur Rimsky-Korsakov], 2 vol. (St-Pétersbourg, 1917, rééd. Léningrad, 1959-60).
69. Sophie Menter (1848-1918), pianiste, élève de Liszt, professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg.
70. Munker : maire de la ville de Bayreuth dans les années 1880.
71. Julia Pypina (1837-1897), née Gourskalina : sa sœur, Marie Gourskalina, avait été une élève de Balakirev (cf. n. 7).

1950, N° 6 : Lettres à Lipaiev [72] (1906-07).
1950, N° 9 : Lettres à Liapounov (1885-1909).
1954, N° 4 : Lettres à Kolar [73] (1904), *in* : I Belza, *Dvorak i rousskaya mouzyka* [Dvorak et la musique russe].
1960, N° 1 : Lettre à Marie Olénine d'Alheim [74] (1904), *in* : E. Alexeieva, *Maria Olénina d'Alheim.*
1960, N° 5 : Lettres à Reiss [75] (1890-92).
1961, N° 2 : Lettres à Alexandre Olénine [76] (1898-1910).

Dans l'ouvrage de V. Zolotarev [77] ; *Vospominania o moïkh velikikg outchiteliakh, drouziakh i tovaristchakh* [Souvenirs sur mes grands maîtres, amis et camarades] (Moscou, Mouzgiz, 1955) :

Lettres à Zolotarev (1894-98).
Lettre à Albrecht [78] (1893).
Lettre à Kutchera [79] (1897).

Dans l'anthologie *Iz arkhivov rousskikh mouzykantov* [Extraits d'archives des musiciens russes], publication de L. Korabelnikova (Moscou, Mouzgiz, 1962) :

Lettre à Vinogradsky [80] (1893).
Lettre à Rentchinsky [81] (1902).

*En français :*

Lettres à Calvocoressi : (1905-10) *Balakirev, lettres inédites à M. D. Calvocoressi, in : Revue de la SIM,* VII/7 (1911).

Lettre à Berlioz (1868), *in : Revue Musicale,* 1930, N° 104.

---

72. Ivan Lipaiev (1865-1942), pédagogue, compositeur, critique musical. Il écrivait régulièrement dans la *Rousskaya Mouzykalnaïa Gazeta,* et fut le fondateur et le rédacteur de la revue *Mouzykalny Troujenik* [Le Travailleur Musical] (1906-10).
73. Josip Kolar (cf. n. 49).
74. Marie Olénine d'Alheim (1869-1970), cantatrice russe. Elle contribua à populariser la musique russe en France où elle vécut entre 1918 et 1959. Auteur du livre *Le legs de Moussorgski* (Paris, 1908).
75. Eduard Reiss (1851-1911), compositeur, pianiste et musicographe allemand.
76. Alexandre Olénine (1865-1944), compositeur, élève de Liadov ; il était le frère de Marie Olénine d'Alheim, avec laquelle il se produisit en qualité de pianiste accompagnateur.
77 Vassili Zolotarev (1872-1964), compositeur, violoniste, pédagogue, un des disciples de Balakirev.
78. Eugène Albrecht (1842-1894), violoniste, pédogogue, inspecteur de la musique auprès des Théâtre Impériaux.
79. Karl Kutchera (1849-1894) chef d'orchestre tchèque. Entre 1879 et 1894 il dirigea au Théâtre Marie de St-Pétersbourg.
80. Alexandre Vinogradsky (1856-1912), chef d'orchestre et compositeur. Il avait dirigé des concerts de musique russe à Paris et à Anvers en 1894-96.
81. Piotr Rentchinsky (1871-1941), compositeur, professeur de piano, critique musical.

*En anglais :*

*Balakirev's letters to Calvocoressi,* traduites et préfacées par M. Montaigu-Nathan, *in : Music & Letters,* octobre 1954. Il s'agit de la traduction des lettres publiées dans la *Revue de la SIM.*

Lettres à Rosa Newmarch (1902-06) : *Some unpublished letters of Balakirev, in : The Chesterian,* 1923, N° 35 [82]

André LISCHKÉ.

---

82. Rosa Newmarch précise dans sa préface que la correspondance n'était pas limitée aux quatre lettres qu'elle publie, mais qu'elle avait renvoyé les autres à Dimitri Stassov, le frère de Vladimir Stassov, après la mort de ce dernier en 1906.

# NOTES ET DOCUMENTS

## MUSIQUE ET DANSE A NUREMBERG AU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE

Les textes que nous avons rassemblés pour cette contribution à l'étude de l'Humanisme musical à Nuremberg, ont, semble-t-il, échappé jusqu'à présent aux recherches sur la musique dans les Pays Germaniques au début du XVI^e siècle ; ils ne sont cependant pas inédits. Nous les avons empruntés pour la plupart à l'abondante correspondance de Willibald Pirckheimer, publiée partiellement entre 1940 et 1956 par A. Reimann et E. Reicke [1]. Par leur contenu, certaines de ces lettres présentent de précieuses informations relatives à la circulation d'œuvres musicales. Elles illustrent ainsi l'influence qu'exerça en Allemagne la musique instrumentale dans la transmission des œuvres des maîtres franco-flamands. Cette évolution du goût musical dans les milieux des patriciens nurembergeois fait écho aux réalisations musicales encouragées par les Princes, comme Maximilien I^er avec la création de la chapelle impériale avec Heinrich Isaac, ou encore le Prince du Palatinat, les Ducs du Wurtemberg ou la Maison de Bavière. Willibald Pirckheimer [2] (1470-1530) est l'une des figures dominantes de l'Humanisme allemand. Conseiller et ambassadeur au service de la Ville Libre d'Empire de 1496 à 1523, Pirckheimer s'est également illustré par ses traductions d'auteurs grecs. A travers ses relations avec les artistes de la Renaissance, comme Albert Dürer, transparaît son activité de mécène. Pirckheimer était aussi probablement un bon instrumentiste, puisqu'il suscita l'admiration des Italiens lors de ses études à Pavie et à Padoue entre 1490 et 1497 : « Ils admiraient surtout ses connaissances musicales et son extrême adresse à jouer de l'instrument, c'est-à-dire du luth, comme on dit à présent » dit-il dans son autobiographie [3]. Ce trait est

---

1. *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, éd. par A. Reimann et E. Reicke, 2 vol. (München, 1940, 1956), cité plus loin : *Briefwechsel*.

2. Pour une étude récente, voir : W. P. Eckert et Ch. v. Imhoff, *Willibald Pirckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt* (Köln, 1971).

3 K. Rück, éd., *Wilibald Pirckheimers Schweizerkrieg. Nach Pirckheimers Autographum im Britischen Museum* (...) (München, 1895), p. 142.

encore souligné par Cochlaeus dans la longue dédicace qu'il lui adresse dans son *Tetracordum Musices* [4].

Son goût pour la musique instrumentale et la nature de ce répertoire apparaissent surtout dans la correspondance qu'il échangea en 1506 et 1507 avec Lorenz Behaim. Nous ne reproduirons ici que les passages qui ont directement trait à la musique :

I. Lorenz Behaim [5] à Pirckheimer ; Bamberg, 8 juin 1506 [6]

« Après avoir lu ta lettre, j'ai immédiatement recherché mes livres de musique et les ai trouvés. Voici, je t'envoie sous la forme d'un premier cahier de huit feuillets [*quaternione*] deux basses-danses de Johann Maria et « Jeloe amors » de Boruni. La première est une pièce assez difficile [*una cosa troppo forte*], parce qu'elle est double [*perchè è doppia*] ; la seconde, en revanche, est simple [*è simpia*]. Dans le second cahier de dix feuillets [*quinternione*], la pièce qui porte comme titre « Allabataglia » est bonne. Tu trouveras aussi « cecus » et « Ellas ». Vient ensuite la basse-danse d'Augustino Trombone, qui est au service du Roi Romain ; elle est assez bonne et facile. La basse-danse qui suit est simple ; on peut la jouer sur l'orgue. De toutes ces pièces, choisis celle qui te plaira et renvoie moi aussitôt ces cahiers. Pour ma part, j'ai encore joué une autre basse-danse et je te l'aurais envoyée si le temps ne m'avait pas manqué pour la copier. Je te l'enverrai cependant. »

II. Lorenz Behaim à Pirckheimer ; 29 juin 1506 [7].

« Je t'envoie ici d'autres basses-danses que j'ai également jouées. Si elles te plaisent, recopie-les et renvoie-les moi. Elles sont écrites cependant pour 13 cordes, mais tu pourras facilement à ton gré les arranger pour 11 cordes. Si j'avais quoi que ce soit d'autre qui puisse te plaire, je me ferai un plaisir de te le communiquer. »

III. Lorenz Behaim à Pirckheimer ; [Bamberg] 7 février 1507 [8].

« Ton envoi des poèmes imprimés de Celtis m'a fait plaisir et je t'en remercie [...] J'ai cependant rapporté de Rome ces mêmes poèmes mis en musique, et mieux que ces derniers, me semble-t-il. »

---

4 *Briefwechsel* II, p. 79-82 : « Adeo sane, ut tu quoque, cum sis quam maxime arduis et studiis et causis negotiisque intentus, a musices tamen iucunditate minime sis alienus, quandoquidem ipse et arte canendi et omnimoda instrumentorum tractandorum industria, fide etiam maius, excellis cunctasque tuas proles dulcisono imbuis concentu » (p. 81).

5. Laurenz Behaim (vers 1457-1521) avait été durant 22 ans au service du cardinal Rodrigo Borgia (plus tard Pape Alexandre VI). De retour de Rome en 1503, il s'installe à partir de 1505 à Bamberg où il fut chanoine de la Collegiale St.-Stephan. Cf. « Behaim, L. », *in : Neue deutsche Biographie*, I (1952), p. 749.

6. *Briefwechsel* I, p. 371.

7. *Briefwechsel* I, p. 380.

8. *Briefwechsel* I, p. 485.

IV. Lorenz Behaim à Pirckheimer; [Bamberg] 13 février 1507 [9].

« ...J'aimerais que tu me renvoies ces basses-danses, ou les plus anciennes, si tu désires les copier. Fais comme il te plaira. »

V. Lorenz Behaim à Pirckheimer; Bamberg, 21 février 1507 [10].

« J'ai appris par certaines personnes que vous avez eu de belles fêtes pour ce Carême, que vous avez fait venir, ici même, des spectacles de l'étranger et, naturellement, que vous avez dansé à la manière italienne, enfin que vous avez eu mille autres représentations jusqu'à aujourd'hui. Je m'en réjouis. »

Ces textes appellent quelques observations. Toutes les pièces dont il est question sont destinées au luth comme l'indique le fragment n° II et certaines d'entre elles à un instrument à 13 cordes. L'existence de cette garniture apparaît dès 1511 dans la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung. Hans Gerle proposera en 1532 dans sa *Musica Teutsch* trois pièces notées pour un instrument de ce type.

Dans le premier fragment sont cités un certain nombre d'œuvres qui méritent quelques éclaircissements :

*a*) « Jeloe amor » : la composition de Binchois était l'une des pièces maîtresses des organistes allemands comme l'attestent les sept versions pour orgue contenues dans le *Buxheimer Orgelbuch* (1450-1460). Il est cependant probable que la composition à laquelle Behaim fait allusion, soit celle de Ghiselin qui fut publiée par Petrucci en 1504 dans les *Canti C* (n° 115).

*b*) « Allabataglia » : étant donné la date de la lettre, il ne pourrait s'agir que de la composition d'Isaac (Florence, Bibliothèque Nationale, Ms. B. R. 337) [11]

*c*) « Cecus » : ce titre désigne sans aucun doute la composition d'Alexandre Agricola dont le titre plus complet est : « Caecus non judicat de coloribus ».

*d*) « Ellas » : il s'agit peut-être de l'une des nombreuses pièces publiées par Petrucci dont l'incipit littéraire est : « Hélas... » [12].

Parmi les musiciens évoqués dans cette même lettre, Johann Maria

---

9. *Briefwechsel* I, p. 494.

10. *Briefwechsel* I, p. 496.

11. Cf. B. BECHERINI, « La canzone "Alla Battaglia" di Henricus Isaac », *Revue Belge de Musicologie*, VII (1953), 5-25.

12. *Harmonie Musices Odhecaton A*, O Petrucci, 1501 (rééd. 1503, 1504) : Jean Japart, *Helas qu'elle est à mon gré* (f. 32ᵛ); H. Isaac, *Helas que devra mon cœur* (f. 55ᵛ); Caron, *Helas que pora advenire* (f. 15ᵛ). *Canti B. numero cinquanta B*, O. Petrucci, 1501 (rééd. 1503) : Ninot, *Helas, helas, helas* (f. 42ᵛ). *Canti C. N° cento cinquanta*, O. Petrucci, 1504 : *Helas, helas faut-il* (f. 42ᵛ); *Helas le poure Johan* (f. 75ᵛ); Ghiselin, *Helas hic moet my liden* (f. 162ᵛ).

est probablement le luthiste qui publia en 1508 une tablature à Venise [13]. Augustino Trombone désigne peut-être Augustin Schubinger qui cummulait les fonctions de luthiste, corniste et tromboniste à la chapelle impériale [14]. Les basses-danses dont il est encore question sont probablement de très longues pièces puisque les deux premières occupent presque la totalité d'un cahier de huit feuillets. Les deux dernières du second cahier sont de dimensions plus modestes Elles voisinent en effet avec trois autres pièces assez longues. La basse-danse dite « double » est peut-être une composition à double ténor comme, par exemple, « Fortuna/Bruder Conrat » de Heinrich Isaac [15].

Un dernier texte, plus important que les précédents, traduit l'intérêt que l'on portait aux danses italiennes. Il s'agit d'une chorégraphie de huit danses adressée le 7 mars 1517 par Cochläus à Pirckheimer à l'intention de sa fille. Ce texte est actuellement conservé à Nuremberg, Germanisches Museum, sous la cote Hs 8842 [16]. Il se compose d'un trinion : f.1 « Hier innen sindt geschriben die wellschen tenntz »; f. 2 « Hiernach folgen die wellschen tenz. Item zum ersten.. »; f. 5 expl. « ... darnach referentz mit beden heenten ». 1v, 5v-6v sont blancs. Les descriptions ne sont pas de la main de Cochläus. (Remarques concernant la traduction : le texte original ne comporte aucune ponctuation. Chaque nouveau pas est simplement introduit pas la conjonction « darnach ». Le lecteur pourra s'orienter dans le texte original à l'aide de ce lexique des termes techniques : « Repress » : reprise, « baß simpel » : pas simple, « baß duppel » : pas double, « volta » : volte, « altzada » : saut, « referennz » : révérence, « contrabaß » : contre-pas, « plospelg treten » ou « continentz » : branle.)

[f. 2] Hiernach folgen die wellschen tentz.
Item zum Ersten der spanier mit baß duppeln durch auß.
Item der annder Rostibin genant darinnen man zum ersten than muß Repreß darnach geet der auff der rechten seiten hin mit 2 baß simpeln und 2 baß duppeln vnd ein Repreß darnach get er wider zu ir in massen wie vor darnach thut sie eben der gleichen 2 repreß darnach geen sie wider mit ein ander 2 baß

13. H. M Brown, *Instrumental Music Printed before 1600* (Cambridge, Mass. 1965), $[1508]_1$.
14. *Briefwechsel* I, p. 371 (note 7).
15. *H. Isaac. Weltliche Werke,* bearbeitet von Johannes Wolf (Wien, 1907), Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIV/1, p. 73.
16. Il a été publié au XVIII^e siècle en appendice à la lettre dans laquelle Cochläus annonce l'envoi de ces chorégraphies. Cf. Johann Heumann, *Documenta literaria varii argumenti in lucem prolate* (...) (Altdorf, 1758). *Commentatio Isagogica,* p. 21-25. Lotte Kurras, *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften.* II. Teil. *Die naturkundlichen und historischen Handschriften* (...) (Wiesbaden, 1980) (*Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* – Band 1, 2).

simpl und 3 baβ duppl darnach die volta darnach thun sie wider 2 simppl vnd 3 duppel vnd die volta vnd weiter 12 daβ duppel behennt vnd darnach der auff der rechten seiten ein altzada deβ gleichen der auff der lincken seiten darnach get der auff der rechten seiten ein baβ duppel fürsich darnach ⟨darnach⟩ der annder ein alzada vnd tantz darnach mit einem baβ duppel zu dem andern darnach wieder ittlicher ein altzada wie vor vnd darnach wider ein alltzada etc.

[f 2ᵛ] Item der dritt tanntz ist angelosa genant vnd hebt sich an mit 4 baβ duppeln ittlichen mit einem repreβ vnd darnach referenntz mit dem lincken fueβ und ein paβ duppell hinttersich vnd wider referenntz vnd sollichs als hebt man wider an vnd darnach gibt man die rechten hanndt vnd thut ein baβ duppel mit einem repreβ allmal gegen ein annder angesehen darnach referentz darnach ein baβ duppell zu samen gangen mit einer referentz mit der rechten handt darnach mit der lincken ha[n]t, wie vor mit der rechten hanndt vnd darnach 4 behennt baβ duppell mit der rechten hanndt vmb ein annder deβ gleichen darnach mit der lincken.

Item der virdt tanntz Amorosa genant vnd hebt sich an mit 8 baβ duppeln behennt, darnach get der auff der rechten seiten hin dannen mit 2 baβ duppelln behennt vnd mit einem lancksam darnach get sie im noch in massen wie er gangen ist vnd darnach get er wider dannen mit 2 baβ duppeln behennt vnd einem lancksam vnd kert sich vmb deβgleichen thut [f. 3] sie auch gleich wie vor darnach get er von ir mit 2 contra paβ vnd einem mit einem Repreβ da kert er sich mit vmb vnd thun offters gegeneinander referenntz darnach tanntzt er zu ir mit 2 baβ duppel behennt und einen lancksam vnd darnach tantzt sie auch von im mit 2 contra baβ vnd einem mit einem repreβ damit sie sich vmb kert vnd thun darnach referentz gegeneinander vnd darnach tantzt sie wider zu im mit 2 baβ duppell behennt vnd einen lancksam.

Item der fünft ist leoncell genannt vnd hebt sich an mit 2 contra baβ vnd einen mit einem repreβ vnd get drewmal auff einannder darnach ittlichs ein allzada darnach get der auff der rechten seiten vmb hin auff die linck seiten mit einem baβ duppel darnach wider ittlichs ein allzada darnach get sie auch vmb in mit einem baβ duppell darnach get der auff der rechten seiten hinweck mit 4 baβ simppeln vnd mit einem baβ duppel mit einem repreβ darnach get sie auch zu im wie er darnach 2 repreβ mit einander [f. 3ᵛ] darnach get der auff der rechten seiten weck mit 2 contrabaβ vnd einem mit einem repreβ damit er sich vmb kert vnd sie get auch hie noch zu im wie er gangen ist darnach nemen sie bei der rechten hant aneinannder vnd gen vmb ein annder 2 baβ simpel vnd 2 baβ duppell vnd darnach nemen sie bej der lincken hant aneinannder vnd gen auch also vmb ein annder vnd darnach 2 repreβ darnach mit einander 2 simpel vnd 2 duppell darnach 2 repreβ vnd ittlichs ein allzada.

Item der sechste ist genannt bellregwerd vnd hebt sich an mit 12 baβ duppeln behennt vnd 4 lancksam darnach 3 contra baβ mit ein annder darnach 2 simppel vnd wider 3 contra baβ darnach repreβ darnach 2 baβ duppel behennt vnd repreβ darnach 2 simpel vnd ein duppell vnd auff die recht seiten repreβ darnach plospelg treten vnd in dem tanz lest man die hannt nit von einannder.

[f. 4] Item der Sibent ist mercasan genant vnd hebt sich an mit 3 contra baβ vnd an dem letzten ein repreβ vnd das get zu viermalen darnach get der auff der rechten seiten hin dan mit einem baβ duppell vnd einem repreβ vnd wider ein baβ duppell damit er sich vmb kert deβ gleichen thut sie auch darnach machen sie mit ein annder ein repreβ auff die linck seiten darnach auff die recht seiten vnd der auff der lincken seiten kert sich mit seinem repreβ gegen dem anndern darnach nemen sie bej der rechten hannt an ein annder vnd gen vmb ein

annder mit 2 baβ simpeln vnd ein baβ duppel das ittlichs an deβ anndern stat kümbt darnach ittlicher ein repreβ auff die recht seiten darnach thun sie auff der lincken seiten gleich wir vor auff der rechten darnach aber ittlicher ein repreβ darnach ittlicher fürsich darnach er sicht 2 baβ duppell vnd kert sich vmb [f. 4ᵛ] darnach ittlicher 2 repreβ darnach die continentz oder ploβpelg darnach der auff der rechten seiten ist gewest thut ein allzada vnd darnach der annder darnach ittlicher ein baβ duppel zu samen darnach der auf der lincken seiten gewest ist thut ein allzada darnach der annder darnach wider ein baβ duppell zu samen darnach der auff der rechten seiten kert sich gar vmb vnd der auf der lincken halb.

Item der acht ist vite de colei genannt vnd hebt sich an mit viij baβ duppeln behennt vnd in dem letzten kert sich der auff der lincken seiten vmb darnach thun sie mit beden hennten an ein annder referentz darnach keren sie sich bede vmb ittlichs nach dem es gestanden its darnach heben sie in wieder an vnd thun gleich wie sie bis her gethan haben darnach der auff der rechten seiten get hinweck mit 2 baβ duppel ittlichen mit einem repreβ [f. 5] vnd gleich mit den schriten wider herzu darnach referentz mit beden hennten vnd keren sich vmb nach dem ittlichs gestannden ist darnach thut der auff der lincken seiten auch also darnach gen sie vmb ein annder an der rechten hannt behennt mit 4 baβ duppeln darnach deβ gleichen auff der lincken seiten darnach referentz mit beden hennten.

*La première, le* Spanier, *ne comporte que des pas doubles.*

*La seconde se nomme* Rostibin. *On commence par faire une reprise. Celui de droite s'écarte par deux pas simples, deux pas doubles et une reprise. Il revient vers elle de la même manière. Elle fait de même deux reprises. Ils font ensemble deux pas simples et trois pas doubles. Vient la volte. Ils refont deux pas simples, trois pas doubles, la volte et enfin douze pas doubles rapides. Celui de droite fait un saut. Celui de gauche en fait de même. Celui de droite s'avance d'un pas double. L'autre fait un saut et revient vers le précédent par un pas double. Chacun refait un saut comme auparavant suivi d'un nouveau saut.*

*La troisième danse se nomme* Angelosa. *Elle commence par quatre pas doubles, chacun avec une reprise. Une révérence du pied gauche et un pas double en arrière suivi d'une nouvelle révérence. On répète l'ensemble. On donne la main droite et on fait un pas double avec une reprise en se faisant face à chaque fois. Une révérence. Un pas double associé à une révérence de la main droite. Une révérence de la main gauche semblable à la précédente. Quatre pas doubles rapides en se tenant par la main droite. La même chose enfin en se tenant par la main gauche.*

*La quatrième danse se nomme* Amorosa. *Elle commence par huit pas doubles rapides. Celui de droite s'écarte par deux pas doubles rapides et un pas double lent. Elle le suit en empruntant les mêmes pas. Il s'écarte de nouveau avec deux pas doubles rapides et un pas double lent et se retourne; elle en fait de même, comme précédemment. Il s'éloigne d'elle par deux contre-pas et un contre-pas avec une reprise. Il se retourne et ils s'adressent mutuellement plusieurs révérences. Il va vers elle avec deux pas doubles rapides et un pas double lent. Elle s'éloigne de lui avec deux contre-pas et un contre-pas avec une reprise pour se retourner. Ils s'adressent mutuellement une révérence en se faisant face. Elle revient vers lui avec deux pas doubles rapides et un pas double lent.*

*La cinquième se nomme* Leoncell. *Elle commence par deux contre-pas et un contre-pas avec une reprise. Ceci est répété trois fois. Chacun fait un saut. Celui de droite va du côté gauche par un pas double. Chacun refait un saut. Elle le contourne à son tour par un pas double. Celui de droite s'écarte par quatre pas simples et par*

*un pas double avec une reprise. Elle se rapproche de lui de la même manière. Ils font ensemble deux reprises. Celui de droite s'écarte par deux contre-pas et un contre-pas avec une reprise pour se retourner; elle le rejoint de la même manière. Ils se tiennent par la main droite et tournent l'un autour de l'autre avec deux pas simples et deux pas doubles. Ils se tiennent par la main gauche et tournent de la même manière l'un autour de l'autre. Ils exécutent deux reprises. Ils exécutent ensemble deux pas simples et deux pas doubles. Ils exécutent deux reprises et chacun fait un saut.*

*La sixième se nomme* Bellregwerd. *Elle commence par douze pas doubles rapides et quatre pas doubles lents. Ils font ensemble trois contre-pas. Ils font deux pas simples et de nouveau trois contre-pas. Ils exécutent une reprise. Ils font deux pas doubles rapides et une reprise. Ils font deux pas simples, un pas double et une reprise du côté droit. Vient le branle et on se tient par la main durant toute la danse.*

*La septième se nomme* Mercasan. *Elle commence par trois contre-pas dont le dernier est suivi d'une reprise; ceci se répète quatre fois. Celui de droite s'écarte par un pas double et une reprise; il refait un pas double pour se retourner; elle en fait de même. Ils font ensemble une reprise du côté gauche. Ils en font une du côté droit; celui de gauche se retourne pendant sa reprise vers l'autre. Ils se tiennent par la main droite et tournent l'un autour de l'autre par deux pas simples et un pas double de sorte que chacun se retrouve à la place de l'autre. Chacun fait une reprise du côté droit. Ils en refont une du côté gauche comme ils viennent de la faire du côté droit. Chacun exécute une reprise. Chacun avance. Il fait deux pas doubles et se retourne. Chacun exécute deux reprises. Vient le branle. Celui qui était à droite fait un saut. L'autre en fait de même. Ils font chacun un pas double ensemble. Celui qui était à gauche fait un saut. L'autre en fait de même. Ils refont un pas double ensemble. Celui qui était à droite se retourne entièrement et celui de gauche se retourne à moitié.*

*La huitième se nomme* Vite de Colei. *Elle commence par huit pas doubles; au dernier pas double celui de gauche se retourne. Ils font une révérence en joignant leurs mains. Ils se retournent l'un et l'autre, chacun à l'endroit où il se trouve. Ils recommencent et refont les mêmes figures. Celui de droite s'éloigne par deux pas doubles, chacun comportant une reprise et revient aussitôt avec les mêmes pas. Ils exécutent une révérence des deux mains et se retournent chacun après être resté debout, immobile. Celui de gauche fait de même. Ils tournent rapidement l'un autour de l'autre avec quatre pas doubles en se tenant par la main droite. On fait de même du côté gauche. Ils exécutent une révérence des deux mains.*

A part le « Spanier » qui est une basse-danse, toutes ces danses sont des *balli* et figurent, sauf la dernière, dans les traités italiens du XV^e^ siècle de Domenico de Piacenza et de Guglielmo da Pesaro (pour le *ballo Amoroso*) [17]. La chorégraphie s'éloigne cependant considérablement des modèles connus par ces traités et présente probablement un état décadent de ces anciennes danses. On imagine assez volontiers que ces chorégraphies ont été prises « sur le vif », peut-être sous la direction d'un maître de danse, dans le milieu des étudiants italiens que Cochläus

17. F. Alberto GALLO, « Il " Ballare Lomnardo " (Circa 1435-1475) », *Studi Musicali*, VIII (1979), 61-84.

aura pu fréquenter à Bologne au cours de cet hiver 1517. L'usage que la fille de Pirckheimer aura pu en faire demeure cependant conjectural puisque l'envoi ne comportait pas de timbres musicaux. On peut supposer que ces chorégraphies pouvaient être adaptées aux danses allemandes ou aux nombreux « welsche Tänze » que connaissaient les luthistes et les organistes allemands de la première moitié du XVI^e^ siècle.

Christian MEYER.

*
* *

# ANAGRAMMES MUSICALES [1] ET « LANGAGES COMMUNICABLES »

Remise en 1969 à l'ordre du jour par Olivier Messiaen dans ses *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité,* l'idée d'exprimer en musique une parole ou un mot par transposition de lettres en notes s'inscrit sous un parrainage célèbre : le fameux B.A.C.H. inséré dans l'*Art de la Fugue* de Jean-Sébastien [2] et souvent repris depuis comme thème d'hommage au grand Cantor (Schumann, Liszt, Reger, Honegger, etc.).

Mais Bach avait la chance d'avoir un « nom musical », c'est-à-dire ne dépassant pas les huit premières lettres de l'alphabet, seules usitées dans la notation alphabétique allemande courante :

| A | B | C | D | E | F | G | H |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| la | si b | do | ré | mi | fa | sol | si bécarre |

Tableau I : alphabet allemand usuel (XVI^e s.).

Le compositeur danois Gade avait aussi ce privilège, ce qui permit à Schumann de lui dédier en 1848 le *Nordisches Lied* de l'*Album à la*

---

1. Le Larousse définit l'anagramme (s.f.) comme un « mot formé par la transposition des lettres d'un autre mot ». En l'absence d'un terme plus adéquat, on peut appeler « anagramme » la transposition dans un langage (musique) des lettres d'un mot pris dans un autre langage (parole).

2. On n'évoquera pas ici, bien qu'il se rattache à notre sujet, la pratique de l'alphabétisme numérique (A = 1, B = 2, etc.) que Bach, on le sait par les travaux de Fr. Smend, K. Geiringer, J. J. Duparcq, J. Chailley, etc., a abondamment pratiquée : par exemple, $\frac{B}{2} + \frac{A}{1} + \frac{C}{3} + \frac{H}{8} = 14$, d'où assimilation à une signature B.A.C.H. des thèmes de 14 notes. Aux exemples déjà connus s'en est ajouté un récemment découvert : dans l'*Art de la Fugue,* le « grand sujet » se voit doté dans l'une des sections, sans raison musicale apparente, de deux notes de passage thématiquement superflues : elles portent le nombre des notes du thème de 12 à 14, nombre-signature de Bach (cf. J. Chailley, *L'Art de la Fugue* [Paris, Leduc, 1971], p. 38, note 1).

*Jeunesse* en commençant le morceau par les notes *sol la ré mi* de son nom G.A.D.E., et peut-être la mystérieuse comtesse Abegg des *Variations* de 1831 n'était elle qu'un mythe fabriqué à partir des « lettres musicales » de son nom.

La première extension de l'alphabet musical fut probablement, en 1834-35, le S = *mi bémol* inséré dans le A.S.C.H. du *Carnaval* de Schumann, qui auparavant avait par ses *Variations Abegg* montré l'intérêt qu'il prenait à ces sortes de jeux. Il ne s'agit pas ici d'une continuation du cycle, mais d'une addition sur un principe tout à fait différent. Pour devenir une lettre musicale, S devait, en effet, être considéré phonétiquement, et non plus alphabétiquement, comme l'équivalent de *Es,* c'est-à-dire mi bémol. La petite ville de Asch, symbole de la dédicataire, fournissait une traduction *(la mi bémol do si)* qui permettait à Schumann une confidence sentimentale [3], mais aussi qui portait de 8 à 9 le nombre des « lettres musicales ». Le précédent était gênant, car, changeant le critère, il interdisait de continuer le cycle. De plus, la traduction restait discutable, car A.S.C.H. pouvait aussi se lire As. C.H., c'est-à-dire *la bémol do si bécarre ;* pour la seconde moitié de son œuvre, Schumann s'amuse à changer de thème et emploie la « seconde traduction ». En relevant dans *Sphinxes* S.C.H.A. comme les quatre seules « lettres musicales » (lettres dansantes) de son nom, Schumann souligne que les autres lettres (U.M.N.) ne sont pas « musicales ». C'est l'aveu implicite qu'il n'existait pas encore pour lui d'alphabet musical intégral :

| A | B | C | D | E | F | G | H | As | Es | S = Es |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| la | si | do | ré | mi | fa | sol | si♮ | la♭ | mi♭ | mi♭ |

Tableau II : alphabet musical du *Carnaval* de Schumann, 1835.

Il faut attendre, semble-t-il, le début du XX^e^ siècle pour que naisse l'idée d'un alphabet complet. On eût pu invoquer l'exemple de la notation des VIII^e^-IX^e^ siècles dite (à tort) « boétienne », mais nul n'y songea. On rappelle que dans cette notation, l'alphabet de A à P couvrait deux octaves d'*ut* à *ut* (Tableau III).

Il eût été facile de continuer, mais chacun sait que cet alphabet fut supplanté, vers 930, sous l'autorité d'Odon de Cluny, par un autre alphabet, commençant par A = LA sous influence de l'analogie mal comprise avec la double octave grecque sans altération, qui plaçait effectivement sa première note ou proslambanomène sur le LA. Peu

3. Cf. notre plaquette *Carnaval de Schumann* (Paris, Leduc, 1971), p. 17-18.

| do | ré | mi | fa | sol | la | si |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A | B | C | D | E | F | G |
| H | IJ | K | L | M | N | O |
| P | | | | | | |

Tableau III : alphabet musical médiéval archaïque (sur 2 octaves).

importe le point de départ pour le problème ici soulevé. Ce qui par contre le rendait insoluble, c'est que, au lieu de continuer l'alphabet sur la 2e octave, on adopta le principe des reprises de lettres modifiées ; *A.B.C.D.E.F.G.a.b.c.d.* etc., et surtout qu'au B carré primitif alternant avec le B rond du si bémol, l'Allemagne vers le XVIe s. substitua une 8e lettre H, favorisée par sa ressemblance avec B dans l'écriture gothique. D'où le tableau I bien connu, déjà présenté.

C'est sans doute le musicologue Jules Écorcheville, fondateur et directeur de la revue *S.I.M.* en 1909, qui eut pour la première fois l'idée de compléter l'alphabet pour pouvoir traduire musicalement n'importe quel nom. Il s'agissait d'illustrer le centenaire de la mort de Joseph Haydn, en commandant à plusieurs compositeurs en renom une pièce sur le nom de ce maître. Mais, dans le nom de Haydn, deux lettres, Y et N, n'étaient pas « musicales ». Quand le numéro spécial de la revue parut en janvier 1910, un avertissement liminaire le rappela et précisa que leur traduction musicale avait été obtenue « en continuant la série diatonique ». Dans une lettre à Fauré du 16 juillet 1909 [4], Saint-Saëns met en garde son ancien élève contre le danger de « se laisser entraîner dans une aventure ridicule », car « jamais, au grand jamais », écrit-il, « je n'ai vu l'Y et l'N figurer dans la notation ». Ni Saint-Saëns ni Fauré ne collaborèrent à l'album de 1910 : Fauré avait écouté l'avis de son aîné. Les mêmes scrupules n'avaient pas arrêté Debussy, d'Indy, Dukas, Ravel, Reynaldo Hahn et C. M. Widor qui, tous les six, affrontèrent cette « aventure ridicule » et donnèrent ainsi leur caution à l'idée alors nouvelle d'un alphabet musical complet.

Si la notice laissait clairement entendre la nouveauté de l'initiative, elle ne disait pas le procédé employé pour « continuer la série diatonique ». Or cette opération était beaucoup moins simple qu'il ne semblait et l'on ne tarda pas à s'en apercevoir.

En effet, dans la nomenclature allemande du moins — de beaucoup la plus connue en France —, et même en négligeant le S épisodique de Schumann, la série alphabétique est gravement perturbée

4. Publiée par J.-M. Nectoux, « Correspondance Saint-Saëns Fauré », *Revue de Musicologie*, LVII/2 (1972), 245. C'est par cette lettre que nous savons que l'initiative venait d'Écorcheville.

par la place du H et par la signification bémolisée du B, d'où impossibilité de poursuivre en parallèle l'ordre alphabétique et l'ordre diatonique. Il semble qu'Écorcheville ait résolu la difficulté en considérant B et H comme deux expressions du même *si*, le bémol réservé à B disparaissant à partir de H et en comblant par la lettre suivante I le « trou » laissé entre G et H [5] :

| do | ré | mi | fa | sol | la | si |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – | – | – | – | – | A | B b |
| C | D | E | F | G | I | H |
| J | K | L | M | N | O | P |
| Q | R | S | T | U | V | W |
| X | Y | Z | | | | |

Tableau IV : la « clef allemande » de J. Écorcheville, 1909 (HAYDN).

Tel est du moins le tableau conjectural qui permet d'expliquer la traduction du nom de HAYDN qu'il proposa à ses musiciens et que ceux-ci utilisèrent docilement : *si.la.ré.ré.sol* [6].

En 1922, la *Revue musicale* que dirigeait Henry Prunières proposa à son tour un hommage alphabétique à Gabriel Fauré ; ce n'était pas sans malice si l'on se souvient du refus de Fauré provoqué par Saint-Saëns treize ans plus tôt. Louis Aubert, Roger Ducasse, Georges Enesco, Charles Kœchlin et Paul Ladmirault répondirent à l'invitation et prirent pour thème *fa la sol ré mi*, c'est-à-dire F.A.U.R.E. selon le même tableau que précédemment. Mais deux autres, Florent Schmitt et Maurice Ravel, voulurent y adjoindre le prénom Gabriel, et c'est là que l'affaire se gâta.

D'après la table précédente, G.A.B.R.I.E.L. eût dû se traduire *sol la si b ré la mi mi*. Or le thème retenu par Florent Schmitt fut *sol la si ré si mi mi*. Il s'était donc référé non plus à la notation allemande, mais à

5. Une autre explication, tout aussi conjecturale, consisterait à laisser en blanc le « trou » du *la* entre G et H, et à réunir ensuite I et J (souvent confondues en allemand) sur *do*. Le résultat serait le même pour HAYDN et pour FAURÉ, mais non pour GABRIEL, qui dans cette clef deviendrait *sol.la.si bémol.ré.do.mi.mi*.

6. Écorcheville n'a laissé aucun document permettant de préciser son procédé, comme a bien voulu me le confirmer son fils M. Gilbert Écorcheville, qui a conservé le dossier de cette affaire.

l'anglaise, où B = si naturel et où H n'a pas de valeur particulière :

| do | ré | mi | fa | sol | la | si |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – | – | – | – | – | A | B * |
| C | D | E | F | G | H * | I * |
| J | K | L | M | N | O | P |
| Q | R | S | T | U | V | W |
| X | Y | Z | | | | |

Tableau V : la « clef anglaise » de H. Prunières ( ?), 1922 (GABRIEL)
L'astérisque indique les divergences avec le tableau IV.

Le changement de système avait eu sans doute pour mobile la simplification apportée par l'abandon du H isolé ; mais il n'est pas exclu qu'il ait été favorisé par la satisfaction, si près de la guerre de 14-18, de substituer à une référence allemande celle d'un pays allié.

Est-ce Prunières qui avait fourni la clef ? On peut le présumer, mais on n'en a pas le témoignage. Ce qui est certain, c'est que ce tableau était incompatible avec la « grille » précédente ; si le nom FAURÉ ne contenait aucune des lettres divergentes (astérisques sur le tableau V), il n'en était pas de même de GABRIEL.

L'attitude de Maurice Ravel apparut quelque peu hésitante. En 1909, il avait écrit son *Menuet sur le nom de Haydn* selon la « clef allemande ». Pour écrire en 1922 GABRIEL dont le B et le I divergeaient d'une clef à l'autre, il devait soit se déjuger, soit se dissocier de son confrère Florent Schmitt qui adoptait la « clef anglaise », probablement selon les indications de la Revue. Il finit par choisir la première solution, mais ce ne fut pas sans flottements. Si l'édition définitive de sa *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* pour violon et piano, telle qu'elle est éditée chez Durand, donne de ce nom la même traduction que Florent Schmitt *(sol.la.si.ré.si.mi.mi.)*, il n'en était pas de même pour la version initiale de la *Revue Musicale*, qui traduisait GABRIEL par *sol.la.si.sol.ré.mi.mi.* [7]. Il nous a été impossible de reconstituer le mode de raisonnement ayant abouti à la traduction de R par *sol* et de I par *ré*, d'autant plus que le R de FAURÉ restait bien traduit par le *ré* commun aux deux tableaux

7. La maison Durand, dont grâce à M. Kaufmann, nous avons pu consulter les archives, n'a pu nous fournir aucun renseignement sur la modification du thème par Ravel. Le regretté directeur de la maison, M. Dommange, qui avait connu Ravel, interrogé personnellement, n'avait aucun souvenir à ce sujet.

précédents [8]. Quelle que soit la réputation de minutie de Maurice Ravel, il semble difficile d'écarter l'hypothèse selon laquelle il aurait reçu une transcription fautive ou peu lisible et, ne s'intéressant que peu au problème, l'aurait utilisée telle quelle sans vérification ; quelqu'un lui aurait entre temps signalé la bévue et il l'aurait rectifiée pour l'édition définitive.

En 1935-36, Gabriel Pierné utilisait la même clef pour son *Hommage à Paul Dukas,* transcrit *si.la.sol.mi, ré.sol.ré.la.mi,* ce qui ne faisait pas problème puisque toutes les lettres étaient communes aux deux tableaux ; du moins, l'usage d'un S mis à sa place alphabétique éliminait-il définitivement le souvenir du S schumannien. C'est encore selon cette même « clef anglaise » qu'entre 1969 et 1972 Georges Migot écrivit de nombreuses pièces « nominées » pour différents instruments – piano, orgue, quatuor etc. – dédiées avec leur anagramme à de multiples dédicataires, parmi lesquels Henry Barraud, José Bruyr, Marie-Louise Girod, Gérard Michel, Jean Roy, Henri Sauguet, le P. Angelico Surchamp, etc.

Mais, lorsqu'il écrivit en 1943 son *Prélude et fugue sur le nom d'ALAIN,* c'est une nouvelle grille qu'utilisa Maurice Duruflé. Retournant à la notation allemande, il la présentait cette fois de manière inversée, partant de la suite alphabétique et non plus comme les précédentes de l'ordre des notes :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | B | C | D | E | F | G | H |
| I | J | K | L | M | N | O | P |
| Q | R | S | T | U | V | W | X |
| Y | Z | | | | | | |
| la | si♭ | do | ré | mi | fa | sol | si♮ |

Tableau VI : clef de Maurice Duruflé, 1943 (ALAIN).
Même clef par Jacques Chailley, 1950 (C.A.E.M.), mais avec continuation à l'octave d'une ligne sur l'autre.

C'est selon ce système que, invité en 1974 à improviser à l'orgue de la Madeleine sur le nom de GABRIEL FAURÉ pour le cinquantième anniversaire de sa mort, Gaston Litaize récusa le précédent de 1922 et traduisit le nom *sol la sib sib la mi ré fa la mi sib mi.*

N'ayant pas à l'époque fait les recherches ci-dessus, c'est à la même

8. Ayant ailleurs posé la question, nous avons reçu plusieurs suggestions, dont nous avons rendu compte dans notre plaquette *Le Carnaval de Schumann,* p. 10. Aucune n'est très convaincante, ni ne mérite d'être reproduite ici.

grille que m'avait conduit vers 1950 mon désir d'écrire pour la fête de promotion de mes élèves du Centre La Fontaine préparant le C.A.E.M. (Certificat d'Aptitude à l'Éducation Musicale) une petite pièce de circonstance pour quintette de flûtes à bec sur les quatre lettres de ce sigle, mais en outre, je continuais la série à l'octave, de sorte que EM ne se traduisait pas par un unisson *mi mi,* mais par une octave ascendante.

C'est un système beaucoup plus compliqué que, sous le nom de « langage communicable », préconisa Olivier Messiaen en 1969 avec ses *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* pour orgue. Après les huit lettres A à H de la clef allemande, il continue les voyelles manquantes I.O.U. en leur donnant une valeur arbitraire, en tire par octaviation certaines consonnes selon leur classement en palatales, sifflantes, dentales, etc., ajoute sans explication les lettres manquantes (R, W, X) et donne à chaque lettre une durée de son invariable qui rejoint les préoccupations de son « Mode de valeurs » de 1950. Il en résulte le tableau suivant, présenté et décrit en 1973 dans la préface de son œuvre [9] :

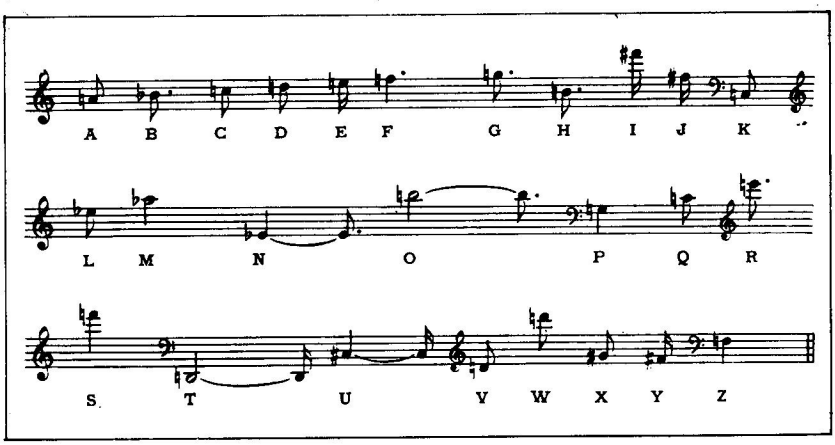



Tableau VII : clef du « langage communicable »
d'Olivier Messiaen, 1973
(reproduit avec l'autorisation des Éditions Alphonse Leduc).

Le souci de Messiaen n'était pas, comme dans les exemples précédents, de traduire un nom en notes pour en extraire un thème (voire simplement, comme pour Schumann, un incipit), mais de disposer d'un moyen mécanique, en quelque sorte, de traduire en une ligne musicale

9. Éd. Leduc, 1973, p. 4, non paginée, de l'introduction.

intégralement définie une phrase ou un passage entier d'un texte littéraire inspirateur – d'où l'adjonction de diverses considérations d'ordre syntactique ou mystique pour lesquelles nous renverrons à son propre exposé [10]. Il se fait ainsi dicter, si l'on peut dire, des phrases entières qui ne sont que la transcription selon ce système des textes choisis (voir notamment la pièce VII, p. 62-66 de la partition).

Messiaen avait eu dans ce domaine un précurseur en la personne d'un professeur au collège de Sorèze (Tarn), François Sudre, qui en 1827 avait présenté à l'Institut de France un projet de « langue musicale universelle » auquel il travaillait depuis 1817 [11] et avait reçu de cette haute autorité les plus vifs encouragements. Voici le rapport de l'Institut :

... La commission déclare qu'après avoir pris connaissance de tous les procédés inventés par M. Sudre, pour la formation de sa *Langue musicale,* et, après plusieurs expériences faites et réitérées en sa présence, elle a reconnu que l'auteur avait parfaitement atteint le but qu'il s'était proposé, celui de créer une véritable Langue musicale.

Elle pense, en même temps, qu'offrir aux hommes un nouveau moyen de se communiquer leurs idées, de se les transmettre à des distances éloignées et dans l'obscurité la plus profonde était un véritable service rendu à la société.

[La Commission termine en disant qu'elle] croit aussi que ce nouveau moyen de communication de la pensée peut offrir, dans d'autres circonstances de la vie, de grands avantages, et que le système de M. Sudre renferme en lui tous les germes d'une découverte ingénieuse et utile.

Ont signé : de Prony, Arago, de l'Académie des sciences; baron Fourier, de l'Académie française ; Raoul Rochette, de l'Académie des inscriptions ; Cherubini, Lesueur, Berton, Catel et Boieldieu, de l'Académie des Beaux-Arts.

Successivement en 1833, 1839 et 1856, l'Académie fut appelée à examiner la « Langue universelle » et chaque fois renouvela son approbation ; aux noms déjà cités s'ajoutèrent entre autres ceux de Freycinet, Laborde, Auber, Paer, Burnouf, Halévy, Adam, Carafa, Onslow, A. Thomas, Humboldt et Lissajoux. Lamartine et Victor Hugo s'y intéressèrent et l'écrivirent à l'auteur, qui mourut en 1862. Il reçut de nombreuses récompenses, dont un prix de 10 000 francs à l'exposition Universelle de 1855, et jusqu'en 1866 au moins, son système continua à être diffusé par sa veuve [12].

Le système de Sudre est fondé sur des groupements et dérivations sémantiques apparentant des groupes de notes (le plus souvent trois ou

10. *Ibid.*, p. 5.

11. On trouve déjà dans le *Moniteur* du 29 octobre 1823 le compte rendu d'une expérience publique en ce sens présentée par l'auteur.

12. Un exemplaire du Dictionnaire de Sudre, sans titre, appartient à l'auteur de cet article.

quatre) classés selon leurs intervalles et leur direction mélodique, et utilisées avec des simplifications syntactiques analogues à celles de Messiaen. Le point de départ toutefois n'en est pas alphabétique, mais sémantique, de façon qu'il soit utilisable indépendamment de tous choix de langue ou idiome. On aboutit ainsi à un dictionnaire de plusieurs milliers de mots allant des plus abstraits (lorsque, *mi la la mi,* II, p. 188, spiritualité, *mi do ré do,* II, p. 289) aux plus prosaïques (passoire, *la si sol sol,* II, p. 288; goître, *fa si si la,* I, p. 127) ou inattendus (chevalier d'industrie, *mi fa la fa,* II, p. 52, nec plus ultra, *sol si ré si,* II, p. 212); le tribunal correctionnel se dit *si si ré si,* mais le tribunal de commerce *si do do ré* et le tribunal de première instance *si si ré sol* (II, p. 305), etc. (Tableau VIII).

On pourrait sans doute trouver trace de bien d'autres fantaisies du même ordre. A titre d'exemple, le hasard m'a mis en possession d'un curieux manuscrit découvert dans un grenier de Franche-Comté et qui date vraisemblablement du milieu du siècle dernier [13]. Intitulé *Musique parlante ou écriture en musique,* c'est cette fois pour échapper aux curiosités indiscrètes qu'il propose un système de cryptographie musicale propre à échanger des missives secrètes : le souvenir de Molière et de Beaumarchais devait rôder dans les alcôves. Nous donnons en tableau IX hors texte le facsimile de l'exemple fourni (« c'est avec beaucoup de satisfaction ») et du début du « mode d'emploi » dont voici la pittoresque transcription :

MUSIQUE PARLANTE OU ÉCRITURE EN MUSIQUE

Divisez sur un quarré de carton ABCD (fig. 1e) le cadran EFGH, divisé en vingt-six parties égales entre elles, et dans chacune desquelles vous transcrirez les lettres de l'alphabet; ayez un autre cadran ILM, mobile au point O, et concentrique à ce premier cadran; divisez-le en un même nombre de parties égales; ce dernier cadran doit être réglé circulairement comme un papier de musique : marquez dans chacune de ses vingt-six divisions des notes de musique différentes les unes des autres, quant à leurs figures, ou a la position que vous leur donnerez. Tracez aussi dans l'intérieur du cadran les trois clefs de la musique; et autant de divisions du cadran, tel différents chiffres dont on est d'usage de se servir pour en exprimer le mouvement. Lorsque vous aurez fixé une des divisions quelconques du cadran extérieur EFGH, de manière qu'elle se trouve parfaitement vis-à-vis une (*sic*) de celles du cadran extérieur ILM, où sont placées les notes de musique, chacune des lettres de ce premier cadran répondra exactement a une note différente, et une des trois clefs a un des différents mouvemens de la musique.

(13) Ce manuscrit se trouvait à Port-Lesney (Jura) dans la maison de famille de ma belle-sœur, Mme Claude Chailley, née Marie-Ange Rolet, qui a bien voulu m'en faire don.

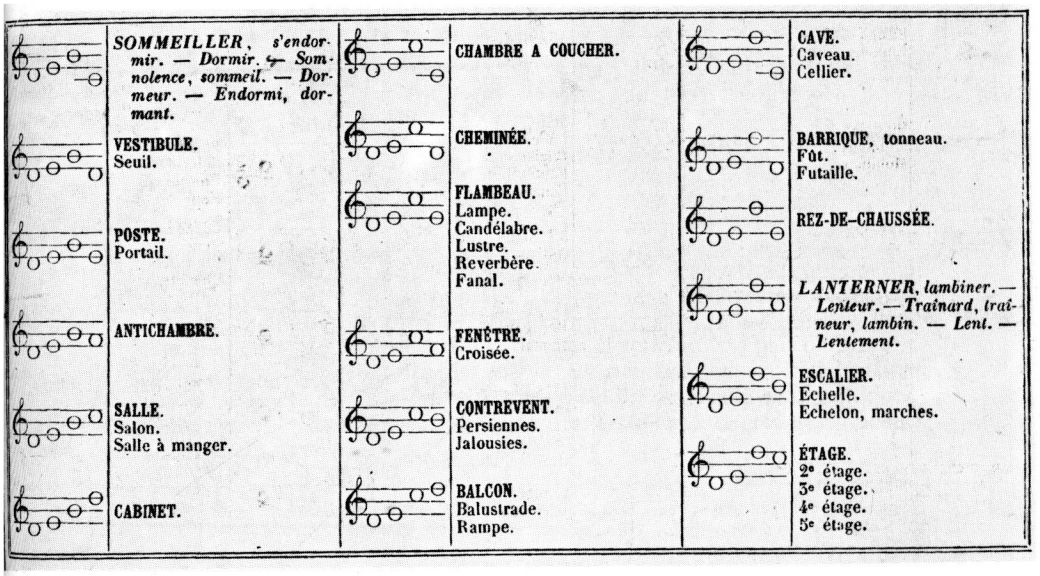
USAGE DE CE CADRAN

Prenez une feuille de papier réglé, tel que celui dont il est d'usage de se servir pour noter la musique, et disposez à votre volonté les deux cadrans (qu'on suppose être comme le désigne la figure 1re). et vous vous en servirez alors pour transcrire votre lettre en cette sorte : || Placez d'abord en tête de la première ligne de cette lettre en musique, celle des trois clefs qui correspond aux mouvemens indiqués, telle que la clef de G ré sol, qui répond au mouvement 2/4 afin que cette première indication serve de règle à celui auquel vous écrirez pour disposer de la même façon (et avant de déchifrer votre letre) le cadran semblable qui a (*sic*) par devers lui. Vous noterez ensuitte sur ce papier réglé toutes les notes qui sur ce cadran, répondent aux lettres dont sont composés les mots du discours que vous voulez transcrire ; comme il est aisé de le voir par la 2e fig. ou l'on a mis au dessous de chaque note la lettre qui y a rapport. Conformément à la disposition supposée donnée au cadran (voyez fig. 1e) cette lettre étant entièrement transcrite suivant cette méthode, sera en état d'être envoyée a la personne pour laquelle elle est destinée, qui connaîtra par la clef de musique qui sera en tête de la première ligne, et par le chiffre qui en désignera le mouvement, quelle est la disposition qu'elle doit donner au cadran semblable qu'elle a par devers elle, pour parvenir a déchifrer et lire cette lettre ; ce qu'elle fera très aisément en substituant en place de chaque note qui si [*sic*] trouvera désignée, la voyelle ou la consonne qui y répond.

Nota. Cette écriture en chifres peut se déchifrer sans clef. [passage barré]. Il ne s'agit pour y parvenir, que d'en comparer successivement les premiers mots avec ceux qui suivent, jusqu'à ce qu'on découvre quels sont ceux, qui joints ensemble, forment un sens naturel et suivi. Lorsqu'on sera parvenu à déchifrer ainsi la 1e page, on pourra, pour abréger, construire d'après cette même page, un cadran semblable à celui dont s'est [*sic*] servi, au moyen duquel on dechifrera tout de suitte les autres pages de la lettre, mais on peut la rendre beaucoup [*sic*] dificile en changeant de clef a plusieurs reprises. || elle le sera aussi beaucoup plus, surtout si on a attention a partager par mesure cette musique parlante. Comme on a fait a la figure 2e. on peut aussi indiquer les premières lettres des mots en y ajoutant un diese ou un bemol qui serve a les faire distinguer, cette précaution facilitera beaucoup [*sic*] celui auquel on écrit, et contribuera de donner a cette sorte de lettre une apparence de musique réelle.

*
* *

L'investigation ouverte par cet article ne peut être considérée comme exhaustive : aucun travail antérieur ne nous guidait pour aller au-delà des recherches permises par la seule mémoire. Du moins pensons-nous qu'elle pourra attirer l'attention sur un problème sans doute mineur et même marginal, mais que la qualité de certaines des œuvres évoquées en cours de route ne permet pas de considérer comme négligeable. Il est hors de doute qu'une convention « normalisant » les procédés et mettant fin aux contradictions constatées permettrait une meilleure compréhension des morceaux déjà écrits et faciliterait aux compositeurs



| | |
|---|---|
| | ***SOMMEILLER**, s'endormir. — Dormir. — Somnolence, sommeil. — Dormeur. — Endormi, dormant.* |
| | **VESTIBULE.** Seuil. |
| | **POSTE.** Portail. |
| | **ANTICHAMBRE.** |
| | **SALLE.** Salon. Salle à manger. |
| | **CABINET.** |
| | **CHAMBRE A COUCHER.** |
| | **CHEMINÉE.** |
| | **FLAMBEAU.** Lampe. Candélabre. Lustre. Reverbère. Fanal. |
| | **FENÊTRE.** Croisée. |
| | **CONTREVENT.** Persiennes. Jalousies. |
| | **BALCON.** Balustrade. Rampe. |
| | **CAVE.** Caveau. Cellier. |
| | **BARRIQUE,** tonneau. Fût. Futaille. |
| | **REZ-DE-CHAUSSÉE.** |
| | ***LANTERNER**, lambiner. — Lenteur. — Traînard, traîneur, lambin. — Lent. — Lentement.* |
| | **ESCALIER.** Echelle. Echelon, marches. |
| | **ÉTAGE.** 2e étage. 3e étage. 4e étage. 5e étage. |

*a*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Gauche (maladroit) | do si mi do | 27 | 3 | 1 |
| Gauchement | do si mi do | | | |
| Gaucherie | do si mi do | | | |
| Gaz | do sol mi la | 23 | 3 | 5 |
| Gaze | la do la do | 78 | 2 | 1 |
| Gazette | si mi la do | 94 | 2 | 1 |
| Gazeux | do sol mi la | 23 | 3 | 5 |
| Gazon | fa ré fa ré | 55 | 3 | 2 |
| Géant | do mi fa la, fa si | 19 | 3 | 5 |
| Gelée | la sol sol | 105 | 1 | 5 |
| Geler | la sol sol | | | |
| Gémir | mi do sol fa | 42 | 4 | 4 |
| Gémissant | mi do sol fa | | | |
| Gémissement | mi do sol fa | | | |
| Gênant | ré la sol do | 38 | 1 | 1 |
| Gendarme | si la mi fa | 99 | 3 | 3 |
| Gendarmerie | si la mi fa | | | |
| Gendre | ré si fa mi | 40 | 1 | 3 |
| Gêne | ré la sol do | 38 | 1 | 1 |
| Généalogie | ré si do mi | 39 | 1 | 2 |
| Généalogique | ré si do mi | 39 | 1 | 2 |
| Généalogiste | ré si do mi | | | |
| Gêner | ré la sol do | 38 | 1 | 1 |
| Général (un) | fa mi ré la | 57 | 2 | 5 |
| Général (universel) | ré do ré mi | 29 | 1 | 2 |
| Généralement | ré do ré mi | | | |
| Généraliser | ré do ré mi | | | |
| Généralissime | fa mi ré la, fa si | 57 | 2 | 5 |
| Généralité | ré do ré mi | 29 | 1 | 2 |
| Générateur | ré si ré do | 39 | 2 | 1 |
| Génératif | ré si ré do | | | |
| Génération (futur) | mi do ré sol | 41 | 1 | 4 |
| Généreusement | do fa la sol | 22 | 2 | 5 |
| Généreux | do fa la sol | | | |
| Générosité | do fa la sol | | | |
| Genèse | do do sol mi | 107 | 1 | 3 |
| Génie | sol si fa ré | 76 | 1 | 2 |
| Genou | do mi do mi | 19 | 1 | 2 |
| Genre | la ré fa la | 79 | 3 | 5 |
| Genre humain | do mi fa do | 19 | 3 | 1 |

*b*

Tableau VIII. — F. Sudre. *Langue musicale universelle,* 1827 (fac-similé).
*a*) Dictionnaire par groupes sémantiques. *b*) Dictionnaire alphabétique.

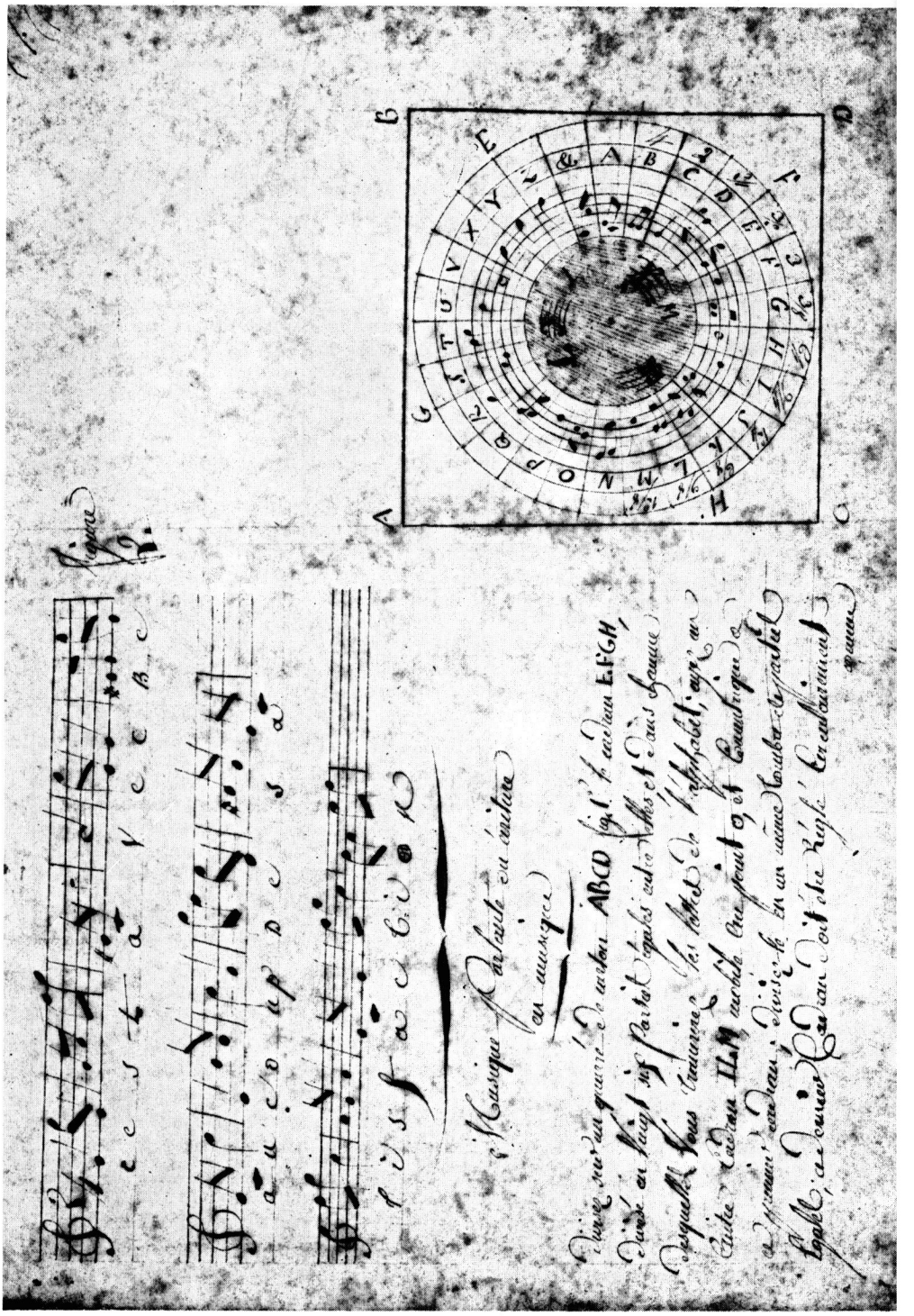


Tableau IX. – Cryptographie musicale, manuscrit de port Port-Lesney (Jura).

d'en écrire de nouvelles. Ce pourrait être, parmi d'autres, l'une des tâches confiées un jour à un futur congrès de musicologie.

Jacques CHAILLEY.

*Post-scriptum*

Au cours de la présente étude n'ont été examinés que les systèmes qui ont été réellement employés. Ce qui ne signifie pas, compte tenu du caractère exclusivement conventionnel de l'entreprise, que d'autres, meilleurs, ne puissent être proposés. Au lieu d'une inutile répétition de sons, il pourrait être plus intéressant de sortir du diatonisme, et de varier les octaves. On pourrait concevoir un système dans lequel les 16 premières lettres se répartiraient sur deux octaves diatoniques (« clef anglaise ») et les 10 dernières seraient affectées aux degrés des touches noires. Par exemple :

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| La | si | do | ré | mi | fa | sol | la | si | do | ré | mi | fa | sol | la |
| A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O |

soit 2 octaves diatoniques, suivies des notes chromatiques intermédiaires, également sur 2 octaves (l'écriture dièse ou bémol est indifférente) :

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| La d<br>Si b | Do d<br>Ré b | Ré d<br>Mi b | Fa d<br>Sol b | Sol d<br>La b | La d<br>Si b | Do d<br>Ré b | Ré d<br>Mi b | Fa d<br>Sol b | Sol d<br>La b | La d<br>Si b |
| P | Q | R | S | T | U | V | W | X | Y | Z |

Toutes autres combinaisons sont également possibles ; la seule chose importante est d'obtenir une normalisation nécessaire à la communication.

*
* *

# ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE LISZTIENNE EN HONGRIE *

La vie et l'œuvre de F. Liszt ont fait et font toujours l'objet de recherches intenses et fructueuses en Hongrie. Mais les musicologues qui ne connaissent pas le hongrois sont trop souvent contraints de limiter leur connaissance des résultats obtenus dans ce pays à la lecture des seuls exemples musicaux que contiennent les articles qui leur parviennent. Par la traduction allemande de ceux qu'elle considère être les plus représentatifs, K. Hamburger veut offrir à ses collègues étrangers un remède à l'obstacle linguistique. C'est une aubaine ! Cependant, le choix effectué ici ne nous donne pas entière satisfaction, non tant en raison du contenu des textes, que pour des motifs purement bibliographiques. Dans chaque cas, la discussion d'un article, à la place que lui attribue l'éditeur, doit donc appeler quelques observations préliminaires sur les autres écrits hongrois (et peu connus) traitant du même sujet et les versions qui en existent parfois dans des langues plus accessibles que le hongrois (le plus souvent en allemand, exceptionnellement en anglais ou en français).

## 1.

Ernő Békefi, *Franz Liszt. Seine Abstammung-seine Familie.* Cet article est une suite des fragments importants du livre hongrois du même auteur, *Listz Ferenc származása és családja.* [Les origines et la famille de F. Liszt] (Budapest, 1973). La sélection des passages de ce livre est tellement bonne que la discussion de l'article recouvre en fait celle qu'on peut faire du livre.

Dans sa thèse consacrée à F. Liszt (Paris, 1975), S. Gut écrit : « Son père, Adam Liszt, était de nationalité hongroise, mais de souche allemande. Haraszti affirme qu'il ne peut être prouvé s'il s'agit d'une famille hongroise germanisée ou d'une famille allemande immigrée. C'est oublier que le nom de famille s'écrivait originellement List sans z, ce qui indique une origine germanique. » Tel était l'état de nos connaissances jusqu'à une date récente, même si le dernier argument de S. Gut n'est pas acceptable, dans la mesure où la graphie du

* A propos de : *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren,* éd. par Klara [recte : Klára] Hamburger. Budapest, Corvina, 1978. 336 p. + 24 planches [Ft. 179,–].

hongrois était très variable à cette époque : on n'écrivait pas Eszterházy, mais on prononçait bien ainsi. Le cas de Liszt est identique, à ce détail près que, malgré cette remarque, le nom est probablement d'origine germanique : selon les suppositions d'E. Békefi, la famille Liszt est arrivée à Rajka/Ragendorf en janvier 1748. En fait, l'auteur n'a pu remonter qu'à l'arrière-grand père de Liszt, Sebastian List. Dans les archives, il n'a trouvé aucune mention de naissance ou de mariage à ce nom et suppose donc que Sebastian est arrivé dans cette région avec les premiers immigrants de Basse Autriche, entre 1720 et 1748. A son arrivée, il devait être déjà marié.

Tel est le principal apport des recherches d'E. Békefi. Le reste confirme par des données plus précises ce qu'on savait déjà. La méthode de l'auteur, qui était instituteur, ne l'a pas conduit à exploiter les documents à la façon habituelle. Aussi a-t-il omis d'utiliser – ou même simplement de mentionner – les remarques de Liszt sur ses parents (tout spécialement la note adressée à Lina Ramann qu'on trouve à Weimar) et les documents les plus anciens, comme la requête d'Adam Liszt (1819, Bibl. Széchényi de Budapest) ou les lettres de la mère de Liszt à son fils (Weimar). En revanche, il a perdu beaucoup de temps à démêler certains aspects de la postérité de Liszt, particulièrement du retour en Hongrie d'Eduard von Liszt. Ces pages témoignent d'un nationalisme ou d'un provincialisme déplaisant. L'article se termine par l'arbre généalogique du « Dr. h. c. Franz Liszt, pianiste, compositeur et écrivain », dont il est à souhaiter que les prochains biographes de Liszt tiennent compte...

2.

Margit PRAHÁCS, *Franz Liszt und die Budapester Musikakademie.* Comme le précédent, cet article a été composé après la disparition de son auteur. On a traduit les cinq premiers chapitres de l'étude « A zenetudományi Főiskola Liszt hagyatéka » [L'héritage lisztien de l'Académie de musique] publiée dans les *Zenetudományi tanulmányok* 1959/7. L'ensemble de cet article, principalement fondé sur les lettres de Liszt et l'étude de la presse, reprend d'anciens travaux du même auteur : « Liszt Ferenc és a magyar műveltség » [F. Liszt et la culture hongroise], in *Magyar Szemle* 1936/1 et « La Chambre commémorative de François Liszt » (*Ibid.*, fasc. de 1956). (Cf. également et surtout : Franz LISZT, *Briefe aus ungarischen Sammlungen (1835-1886)* [Budapest, 1966], dont la table chronologique fournit le cadre de la nouvelle étude.)

M. Prahács s'intéresse ici aux différents séjours de Liszt en Hongrie, même avant l'institution de l'Académie. (A ce sujet, cf. Dezső LEGÁNY, *Liszt Ferenc Magyarországon (1869-1873)* [F. Liszt en Hongrie (1869-1873)] [Budapest, 1976].) Une bonne partie des planches réunies au milieu du volume sont l'illustration de cet article. Les reproductions ne sont pas satisfaisantes, par manque de contraste, et rarement nouvelles

par rapport aux iconographies connues (cf. particulièrement : *Franz Liszt par l'image,* par Zsigmond LÁSZLÓ et Béla MÁTÉKA [Budapest, 1978]). Les plus informatives sont les planches 17 (plan de l'Académie, avec le logement de Liszt) et 15. Cette dernière est une photographie de la plaque apposée à la porte de Liszt ; on y lit dans un hongrois savoureux :

« LISZT FERENCZ [et]

lakásán található : kedden, csütörtökön, szombaton

3 és 4 óra közt. »

[On peut trouver F. L. (avec l'oubli de l'accusatif !) chez lui : mardi, jeudi, samedi entre 3 et 4 heures], puis en allemand : « FRANZ LISZT / zu Hause : Dienstag, Donnerstag, Samstag / von 3 bis 4 Uhr. »

3.

Bálint SÁROSI, *Ungarische Zigeunermusik.* En 1933, Bartók écrivait : « La musique hongroise savante d'aspect populaire est dans sa forme actuelle la création d'amateurs hongrois de la classe dirigeante du siècle dernier et a été pratiquée et divulguée principalement par nos ensembles tsiganes urbains ; il s'ensuit la dénomination de « musique tsigane » – fausse du point de vue scientifique. [...] Sous cette dénomination, cette musique est connue dans le monde entier ; c'est sur elle que se fondent la plupart des arrangements hongrois de Liszt et de Brahms. Les non-musiciens (Tsiganes de village) ont bien aussi leurs propres chansons (en langue tsigane), mais ces mélodies sont faites d'une tout autre façon, elles ne sont absolument pas jouées par les ensembles tsiganes urbains qui ne les connaissent même pas. » (Cf. Béla BARTÓK, *Musique de la vie* [Paris, 1981].) Dans son article écrit spécialement pour le recueil de K. Hamburger, B. Sárosi résume son ouvrage paru en 1971 en hongrois et traduit en 1977 en anglais (*Gypsy music,* Budapest) et en allemand (*Zigeunermusik,* Budapest-Zürich), en même temps qu'il développe, apparemment sans le savoir ! le propos de Bartók. Mais, à la différence de son prédécesseur, il n'y parle nullement de Liszt, à tel point qu'on en vient à se demander pourquoi cet essai a été introduit dans un tel volume. On aurait préféré une discussion des rapports de Liszt avec la musique tsigane et avec les collections de chansons publiées au XIX^e^ siècle (qui servirent, entre autre, à la composition des rhapsodies), un tableau de l'évolution de Liszt vers une musique populaire de plus en plus authentique (c'est-à-dire son détachement du style virtuose « à la tsigane » et son intérêt grandissant pour les aspects mélodiques des chants hongrois) ou bien, à défaut, la reprise de quelques fragments de son livre, comme le chapitre « Die Debatte um Liszt » (la contestation des théories de Liszt de son vivant en Hongrie).

Mais nous ne pouvons plus compter qu'avec le sujet choisi par

l'auteur ! Son érudition en matière de musique populaire (hongroise et tsigane) nous vaut un article de haute qualité, même s'il n'est qu'un résumé de plusieurs années de recherches. Nous n'y trouvons que deux défauts, qui sont également valables pour le livre de l'auteur. D'abord, il n'évoque jamais les travaux les plus importants de ses prédécesseurs ou contemporains (quand ils ne sont pas ses collaborateurs). Ainsi, les noms de Kodály, Bartók et Rudolf Víg ne sont jamais cités pour leurs travaux spécifiques sur la musique authentiquement tsigane. De R. Víg, il convient néanmoins de rappeler en priorité l'importante collection de pièces vocales des « Tsiganes de village » éditée en deux disques par Hungaroton en 1976 (*Gypsy folksongs of Hungary*, SLPX 18028-29). La présentation de ce recueil, traduite en anglais, allemand et russe, est aussi claire que précise et, surtout, elle est complétée par la transcription intégrale des textes, avec les traductions.

Ensuite – et cela est plus grave à notre sens –, l'article de B. Sárosi passe sous silence les nombreuses pièces authentiques de danse où se retrouvent des constantes de la musicalité (donc de l'interprétation) tsigane. On en trouve de nombreux exemples dans la collection enregistrée de R. Víg. A cet égard, la place accordée par B. Sárosi à la basse bucale (*szájbőgőzés*) nous semble insignifiante. La troisième transcription musicale de son livre, par exemple, devrait appeler de nombreuses conclusions sur la communauté musicale tsigane et ses rapports avec l'Inde. Il en va de même pour la première transcription du même ouvrage, ou la première (différente), de l'article.

## 4 et 5.

Béla BARTÓK, *Die Musik Liszts und das Publikum von heute* et *Liszt-Probleme*. Au sein de la musicologie Lisztienne, la place qui revient à Bartók est celle d'un initiateur. Mais, si l'on exclut l'aspect de l'interprétation (Liszt fut l'un des piliers du répertoire pianistique de Bartók), l'apport de Bartók ne se situe nullement au niveau de la *recherche;* il est entièrement compris dans les questions *esthétiques*. A ce titre, il est permis de dire que les deux articles choisis ici par K. Hamburger n'auraient pas dû l'être. A cela s'ajoute le fait qu'ils étaient déjà bien connus des spécialistes lisant l'allemand, ayant été précédemment traduits dans le second recueil bartókien de Bence Szabolcsi, *Musiksprachen* (Leipzig, 1972). Cette nouvelle publication reprend textuellement (avec leurs défauts) la traduction et les annotations de *Musiksprachen*. Une dernière remarque bibliographique s'impose : le troisième article que Bartók a consacré à Liszt, « A propos du Jubilé Liszt » (in : *Revue Musicale*, 1936/7), n'a jamais été traduit en allemand. Quitte à publier un article de Bartók (on verra par notre conclusion que cela n'a rien d'absurde), il eût été préférable de choisir celui qui n'avait pas encore trouvé sa place dans la bibliographie allemande.

Les trois articles de Bartók ont un contenu sensiblement analogue.

Le premier, « Liszt zenéje és a mai közönség » [La musique de Liszt et le public d'aujourd'hui, traduit en français in : Béla Bartók, *Musique de la vie,* Paris, 1981] remonte à 1911 (publié in *Népmúvelés* 17-18). Bartók y explique les raisons pour lesquelles, selon lui, la musique de Liszt la plus valable n'est pas acceptée par le public du début du XX^e^ siècle. Cela le conduit à discuter de la longueur et de l'innovation dans ces œuvres. Au moment du cinquantième anniversaire de la mort de Liszt, Bartók fut accueilli au sein de l'Académie des Sciences de Hongrie et consacra son discours d'entrée à son « génial précurseur ». Quoique K. Hamburger ne l'indique pas, ce discours fut publié la même année à Budapest dans un recueil commémoratif (*Liszt a miénk !* [Liszt nous appartient !]). A peu de chose près, Bartók y développe les mêmes idées que dans l'article précédent : le premier « problème » est celui de la compréhension de l'art de Liszt ; le second celui de sa longueur ; le troisième celui du livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* et des divers aspects attenants ; le dernier enfin s'attache à définir dans quelle mesure on peut considérer Liszt comme hongrois. Pour Bartók, le fait que Liszt n'ait jamais réussi à maîtriser la langue hongroise n'est pas un élément déterminant : les plus grands hommes du pays n'ont appris le hongrois que sur le tard. Si Liszt n'était pas parti dès son plus jeune âge vers d'autres horizons, il aurait sans doute, affirme Bartók, appris le hongrois. En dernier ressort, la seule chose qui compte est que « Liszt s'est considéré comme hongrois ; il est du devoir de tout un chacun, qu'il soit hongrois ou non, d'accepter ce fait et de s'en accomoder. » Dans l'article publié par la *Revue Musicale,* Bartók revient d'abord sur les problèmes traités dans ses deux articles hongrois, pour aboutir à cette conclusion : « C'est sans doute dans l'audace et la nouveauté que nous devons chercher et trouver les qualités fondamentales de ses œuvres. » Cette affirmation constitue le fondement esthétique de toutes les recherches lisztiennes entreprises depuis en Hongrie. Pour cette raison, il était important que nous revenions à cet article, et nous regrettons beaucoup que K. Hamburger n'ait pas fait de même. Dans la seconde partie du même article, Bartók s'attache à déterminer « quelle fut l'influence de la musique de Liszt sur l'évolution ultérieure de l'art musical » ; Busoni y reçoit le titre de « plus grand disciple des traditions listziennes » et Bartók affirme que l'œuvre du hongrois a été plus fructueux pour l'avenir que celle de Wagner.

Du point de vue de la présentation des deux articles choisis par K. Hamburger, il est regrettable que les annotations n'aient pas été entièrement refondues. Il y en a ainsi de trois types : celles de Bartók lui-même, en bas de page, devaient être maintenues ; celles de la première édition allemande, signées par Christian Kaden et placées en fin d'article, dont le principe est assez désordonné et où sont définis des mots comme « passacaille », « bel canto », « grégorien », etc..., auraient pu être revues par l'éditeur ; enfin, celles de K. Hamburger, en bas de page, apportent la précision de recherches récentes.

6 et 7.

Lajos BÁRDOS, *Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt* et *Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt.* Ces deux articles sont traduits du recueil *Harminc írás* [Trente écrits] (Budapest, 1969) du même auteur, mais le premier a été publié dès 1955 en hongrois « Modális harmoniák Liszt műveiben » [Les harmonies modales dans l'œuvre de Liszt], in *Zenetudományi tanulmányok,* 3. L'auteur, qui fonda avec Gyula Kertész en 1931 la maison Magyar Kórus et qui, à ce titre, fut l'éditeur des œuvres chorales de Bartók, est un spécialiste des questions modales (cf. tout particulièrement *A modális összhanzattan alapjai* [Bases de l'harmonie modale], Budapest, 1949, et *Modális harmoniák* [Harmonies modales], Budapest, $^{1}$/1961 et $^{2}$/1979).

En fait, K. Hamburger a retenu les deux grands articles lisztiens de l'auteur (il resterait à citer son petit livre *Liszt, a jövő zenésze* [Liszt, le musicien de l'avenir] [Budapest, 1976]). Dans le premier d'entre eux, L. Bárdos ne part pas à la recherche de la modalité pure, ni même d'une harmonie directement déduite de la modalité : il s'attache à définir les implications de l'une dans l'autre et vice-versa. Dans cette perspective, il accorde à l'écriture plagale une importance que S. Gut lui a refusée d'avance dans *Franz Liszt, les éléments du langage musical* (Paris, 1975). Plus complète quant à cet aspect, l'étude de L. Bárdos est en même temps très souvent à la lisière de ce qu'on peut considérer comme modal... mais elle ouvre aussi des horizons qu'aucun inventaire des éléments à forte occurrence (telle est au fond l'attitude de S. Gut) ne saurait faire apercevoir. Et il est bien vrai que les fleurs de l'avenir ne peuvent être reconnues que dans les bourgeons du passé.

Le second article se situe sur un tout autre terrain. Pour l'auteur, les gammes populaires n'apparaissent pas uniquement dans les œuvres dont le titre ou le programme l'imposerait. Les tournures populaires (mélodiques et harmoniques) auraient, dans l'esprit de Liszt, une coloration tout à fait chromatique, symbolisant la peine et l'oppression du peuple hongrois. A notre sens, cela sous-entend qu'elles ne soient pas utilisées pour leur propre signification — comme a essayé de le faire Bartók —, mais par rapport ou par contraste avec les modes majeur et mineur classiques. Quoi qu'il en soit, cet article culmine dans la définition des treize principaux modèles d'échelles « populaires » employées par Liszt (cf. p. 195 s). Il convient de noter aussi que la méthode et la théorie de L. Bárdos sont largement empruntées, dans cet article comme dans le livre déjà cité, à Ernő Lendvai et que la seconde se fonde donc sur la solmisation relative.

8 et 9.

Zoltán GÁRDONYI, *Paralipomena zu den ungarischen Rhapsodien Franz Liszts* et *Neue Ordnungsprinzipien des Tonhöhen in Liszts Frühwerken.* Ces deux articles ont été écrits spécialement pour le présent recueil. Ils

n'ont qu'un lointain rapport avec le premier ouvrage de l'auteur, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Berlin, 1931), ou avec *Le style hongrois de François Liszt/Liszt Ferenc magyar stilusa* (Budapest, 1936). Le second prend plutôt racine dans un article publié en 1969, « Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken » (in : *Studia musicologica,* 11).

Ces deux articles constituent à n'en pas douter l'attrait majeur du recueil, même si leur objet n'est que la « première manière » de Liszt. Dans la première étude, d'une exposition malheureusement assez peu claire, l'auteur aborde les problèmes de numérotation des rhapsodies et de leurs concordances, ainsi que ceux de l'origine des thèmes. Les annexes complètent ce double sujet avec les sources des thèmes spécifiques aux *Magyar dallok,* avec les autres versions de rhapsodies autorisées par Liszt, enfin avec une discussion de la prétendue « Rhapsodie roumaine ». Pour la numérotation, on regrettera de ne trouver ici aucun tableau de synthèse. Pour l'origine des thèmes, on aurait souhaité une liste chronologique des sources lisztiennes. Mais ce travail reste exemplaire quant au contenu et il aboutit à une conclusion surprenante, mais incontestable : certaines mélodies populaires *hongroises authentiques* se trouvent attestées pour la première fois dans les rhapsodies de Liszt n$^{os}$ 7, 9 et 13. En revanche, la « Rhapsodie roumaine », publiée en 1936 par Octavian Beu (Universal) n'en est pas une ; tout au plus pourrait-on la rebaptiser « Rhapsodie transylvaine », puisque ses thèmes proviennent de Transylvanie. En affirmant que le titre donné par O. Beu est abusif et anachronique, Z. Gárdonyi confirme l'examen qu'András Szőllősy fit de cette pièce (« Liszt Román rapszodiája », in : *Budapesti Szemle,* 1940).

Le second essai de Z. Gárdonyi est le plus long de l'ensemble du recueil (48 p.). Ses conclusions reprennent en partie celles de *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken,* thèse de Rezső Kókai (Leipzig, $^{1}$/1933 et Budapest-Kassel-Basel, $^{2}$/1969), mais elles les dépassent sur bien des points. Cela est sans aucun doute la conséquence d'une attitude différente de l'auteur face aux œuvres : il les considère sous l'angle de la modernité et de l'innovation et, en les comparant avec les œuvres contemporaines de Chopin qui apportent autant de nouveauté, il cherche à déterminer quelles ont été les priorités de l'un ou de l'autre. La pierre angulaire de l'exposé est bien évidemment le triton et son nouveau statut de *deus in musica,* en ce qu'il détermine tout rapport structurel autre que celui imposé par la tradition. Liszt et Chopin furent deux virtuoses du piano ; leur instrument commanda ou conditionna (ce dernier point est moins clair chez notre auteur) ainsi une bonne part des innovations dues à l'un ou à l'autre, quand il est possible de déterminer lequel des deux maîtres a joué le premier rôle. Z. Gárdonyi est conscient des limites de son sujet par rapport à la réalité générale des œuvres concernées. Aussi ajoute-t-il avec un certain humour que les problèmes évoqués sont un « microcosme face au macrocosme que

constitue la richesse créatrice de Liszt et de Béla Bartók ». (L'évocation de Bartók est due au fait que Z. Gárdonyi aperçoit dans l'œuvre du maître aujourd'hui centenaire une continuation logique des innovations lisztiennes.)

10.

István SZELÉNYI, *Der unbekannte Liszt.* Depuis le début des années 1960, I. Szelényi (1904-1972) travaillait à un ouvrage de grande dimension sur les aspects novateurs de Liszt. La mort interrompit ce projet, dont nous ne connaissons aujourd'hui que le « premier jet », présenté en 1961 au congrès Liszt-Bartók de Budapest (cf. les Actes de ce congrès, en allemand). La même ébauche fut publiée en hongrois la même année (« Az ismeretlen Liszt », in *Magyar Zene,* 9), puis, deux ans plus tard, à nouveau en allemand (in *Studia musicologica,* 5). C'est dire qu'il était déjà bien connu des spécialistes lisant l'allemand et que sa nouvelle parution dans le présent volume n'enrichit pas la bibliographie lisztienne de façon convaincante. C'est dire aussi que cet article-projet n'est constitué que de quelques idées sans grand rapport les unes aux autres et très insuffisamment développées.

Pourtant, la position de l'auteur est nettement plus mûrie – et aussi plus riche d'intuition et de connaissance de l'œuvre lisztien – que celle de Bence Szabolcsi (de ce dernier, cf. *Franz Liszt an seinem Lebensabend* ou *The Twilight of Liszt* [Budapest, 1969], également en hongrois). En confrontation avec les travaux qui se sont succédés depuis sa disparition, l'article d'I. Szelényi perd cependant beaucoup de son intérêt, même si ses suggestions sur le symbolisme (en particulier le motif personnel de Liszt : mélodiquement et harmonique fa-si-mi ; rythmiquement ♪ ♫♩|♩ ), sur la théorie de Fétis, voire sur les échelles construites à partir des tétracordes, restent encore à développer.

11.

László SOMFAI, *Die Gestaltwandlungen in der « Faust-Symphonie » von Liszt.* Lors du congrès Liszt-Bartók de 1961, L. Somfai fit une analyse de la *Faust-Symphonie* (cf. les Actes du congrès) qu'il développa aussitôt en hongrois (in : *Magyar Zene,* 1961/6 à 8). Une version allemande de ce dernier article parut l'année suivante (in : *Studia musicologica,* 2). La mouture abrégée qui nous en est proposée maintenant n'apporte donc pas plus à la bibliographie que l'article précédent.

L. Somfai se propose « de présenter l'histoire de la gestation de l'un des chefs-d'oeuvre de Liszt en employant diverses sources musicales et de s'accorder ainsi un coup d'œil dans l'atelier lisztien des années de Weimar. » Si le premier but est atteint, force est de constater que le second ne l'est pas : l'auteur n'aurait pu réaliser cette ambition qu'en comparant la genèse de Faust à celle d'autres œuvres, en donnant une importance plus grande aux esquisses conservées au Musée Liszt de

Weimar et en développant le problème historique jusqu'aux confins de la psychologie créatrice. Mais il est évident qu'un tel travail, par son ampleur, n'aurait plus trouvé sa place dans le recueil de K. Hamburger...

*Conclusion générale.*

Suscitée par le principe même d'un recueil national, la confrontation des articles et des auteurs appelle une question fondamentale : existe-t-il une « école hongroise » en matière de recherche lisztienne ? On y répondra affirmativement, sans hésitation ni ambiguïté. Cette « école » se place dans la ligne tracée par Bartók et peut être caractérisée par deux constantes essentielles, à savoir :

1. l'attachement à démontrer l'*hungaricisme lisztien,* ce qui nécessite une analyse poussée des caractères populaires (tsigano-hongrois ou hongrois-purs) de l'œuvre ;

2. l'attachement à la *modernité* de Liszt, considérée alors comme le seul aspect vraiment positif de son œuvre.

Ces deux lignes de force de la recherche lisztienne en Hongrie commandent un certain nombre d'attitudes qui ne sont pas toujours louables. C'est à elles qu'on peut attribuer la longue et inutile documentation sur le « rapatriement » d'Eduard von Liszt dans l'article d'E. Békefi, mais aussi la gêne de L. Somfai dans l'analyse de certains aspects de l'histoire du « Faust » (en particulier pour tout ce qui concerne l'orchestration).

L'orientation hongroise est diamétralement opposée à celle de Serge Gut (*op. cit.*). Il a déjà été indiqué que cet auteur ne s'intéresse qu'aux éléments à forte occurrence ; les Hongrois font le contraire. Mais surtout : S. Gut manifeste une volonté de recul face à l'innovation, tandis que les Hongrois la recherchent. A ce propos, il est utile de citer un exemple où le conflit esthétique et méthodique entre les deux tendances se fait jour. Nous choisissons la question du « dodécaphonisme » au début de la *Faust-Symphonie* pour ce qu'elle a été discutée en détail par S. Gut et L. Somfai. Les deux auteurs ont reconnu une série de douze notes assise sur une succession chromatique de quatre accords de quinte augmentée. Pour S. Gut, il s'agit donc d'un aspect de chromatisme tonal, tandis que L. Somfai parle de « première mélodie consciemment dodécaphonique ». Les Français doivent à D. Milhaud de savoir que Mozart a écrit une série complète dans *Don Giovanni* et que cette « série » ne trouve aucun fondement tonal. L. Somfai a donc tort de parler de *première* mélodie dodécaphonique consciente chez Liszt. En revanche, même avec l'assise tonale qu'il lui donne, le thème de Liszt semble bien consciemment dodécaphonique (si l'on ne confère pas à ce terme un sens schoenbergien). En effet, par la cellule chromatique

sur laquelle sont construits ses accords de quinte augmentée et par la mise en évidence d'une « note-clef » (le la bémol du début, qui n'appartient pas à la série qui le suit), le thème de Liszt évoque clairement celui de Mozart (dont la cellule chromatique est constituée des notes répétées et où la note-clef est la plus haute, si bémol). La fascination du thème mozartien est évidente chez Liszt à travers les *Réminiscences du Don Juan de Mozart,* qui commencent justement par l'évocation de cette scène de l'opéra. De surcroît, Liszt et tous les romantiques avaient tendance à assimiler Faust à Don Juan. Il y a donc de fortes raisons de penser que Liszt s'est souvenu du précédent mozartien quand il s'est penché sur Faust. De telles observations auraient élargi les *Gestalwandlungen* de L. Somfai en une sorte de *Gestaltgeburt,* mais elles auraient très certainement apporté avec elles une meilleure définition de la forme définitive et consciente de l'œuvre de Liszt. Ne vouloir considérer les innovations du maître hongrois (ou de tout autre) que sous l'aspect du futur (en fait d'*un* futur, celui qui est devenu présent, que nous connaissons et qui n'a plus le caractère hypothétique du futur lisztien) entraîne une limitation de la compréhension des œuvres et une déformation de la perspective historique. Identifier l'innovation, réaliser sa dimension esthétique et sa signification dans l'œuvre et dans l'histoire, telle pourrait être l'apport de l'école hongroise si elle n'enfermait pas ses conclusions dans une « systématique du futur ». Par ailleurs, il ne nous appartient pas, dans un article sur un recueil hongrois, d'approfondir la discussion de l'opinion émise par S. Gut.

Ph. A. AUTEXIER.

# COMPTES RENDUS

David A. WOOD. *Music in Harvard libraries. A Catalogue of early printed music and books on music in the Houghton Library and the Eda Kuhn Loeb music library.* Cambridge, Harvard University Press, 1980. XIV-306 p.

Le RISM n'a pas entravé la publication de catalogues individuels de bibliothèques. S'il en a diminué l'utilité, il en a aussi facilité la préparation. Celui-ci a le mérite de regrouper trois beaux fonds dispersés sur le campus de Harvard, Houghton Library, Eda Kuhn Loeb Library et Harry Elkins Widener Memorial Library : ouvrages théoriques et partitions publiées avant 1801 y ont été réunis sans esprit de spécialisation depuis le début du siècle. Parmi les raretés on peut signaler la *Missa simplex quatuor vocum* de N. Formé (1638), le *Recueil des danses, ballets... de divers autheurs à 2 parties* (Phalèse, 1642), des *Sonate a due violini e violoncello* de J. G. Schwanenberger (1767) et les diverses éditions (de Boston) de *The grounds and rules of musick* (de 1721 à 1764).

Le catalogue est très soigneusement rédigé. Parmi les menues corrections, rappelons que la partie musicale des *Amours* de Ronsard de 1553 (N° 1304) est de l'impression de N. Du Chemin, que le *6e livre des chansons à quatre* (1563) est de Jehan Delattre dit Petit Jean, et non de Claude Petit Jean Delattre (qui sont deux musiciens différents) et que les tirages des deux premiers livres de clavecin de Couperin sont de 1730 (5e tirage du 1er livre et 4e du second). Enfin on regrette un peu que les indications de provenance ne soient pas données. Cela aurait permis, par exemple, de découvrir que la tablature de luth de V. Bacfarc (Lyon, Moderne, 1553), qui est un *unicum*, provient de la Bibliothèque municipale de Vesoul, d'où elle a disparu au lendemain de la dernière guerre !

F. LESURE.

*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* herausgegeben von Hans Heinrich EGGEBRECHT. Sechste Auslieferung (Herbst 1978), 112 p. Siebente Auslieferung (Winter 1979), 80 p. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

Malgré le départ de Fritz RECKOW, co-fondateur du dictionnaire de terminologie musicale, nommé en septembre 1979 à l'Université de Kiel, la publication des fiches par livraisons, planifiée en 1970 par H. H. Eggebrecht, et démarrée en 1972 (cf. *Revue de musicologie, 58,* [1972], 267) se poursuit avec un léger ralentissement – une livraison annuelle au lieu de deux, – mais avec une densité accrue : 112 pages dans la sixième livraison pour 7 fiches et 80 pages dans la septième pour six fiches, au lieu des dix à douze fiches habituelles dans les livraisons précédentes.

A l'occasion de la septième livraison, les éditeurs ont prévu un second classeur qui permet une répartition moins serrée et une table de concordance renvoyant des termes non traités à ceux qui l'ont déjà été : par ex. Tabulatur → *Partitur*, Kanon → *Caccia*, etc.

Dans la sixième livraison, on relèvera quelques termes intéressant la théorie musicale médiévale : *Diapason-diocto-octava* traité par Fr. RECKOW, spécialiste de l'*organum* médiéval, *Momentum-instans* (W. FROBENIUS) en relation avec *Dauer* (7e livraison) et avec *Tempo-Mouvement* (en préparation). *Musicus-cantor* (E. REIMER), distinction capitale depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen-Age (à l'abondante bibliographie, il faudrait joindre G. WILLE, *Musica romana* [Amsterdam, 1967], p. 324 et passim et surtout S. CORBIN, « *Musica* spéculative et *cantus* pratique. Le rôle de st. Augustin dans la transmission des sciences musicales », *Cahiers de civilisation médiévale*, V [1962], 1-12). *Parapter* (Ch. M. ATKINSON, Columbus/Ohio), terme qui désigne les quatre modes intermédiaires ajoutés par certains théoriciens aux huit usuels. *Subjectum-sujet* (S. SCHMALZRIEDT, nouveau secrétaire du dictionnaire).

Les termes traités dans la septième livraison sont : *Bastarda* (Viola bastarda) par V. GUTMANN; *Dauer* (durée sonore) par W. FROBENIUS; *Durchführen/Durchführung* (= Ausarbeitung); *Exposition* et *Reprise/ripresa* (avant 1600) par S. SCHMALZRIEDT); *Tonsprache (langage musical)* par Fr. RECKOW. Observons que la pratique de la reprise remonte bien avant la forme de la ballade du XIVe siècle et qu'elle trouve ses antécédents dans la reprise du répons liturgique. Quant au terme lui-même, il dérive de *presa* (abrégé souvent par l'initiale P) qui figure dans les manuscrits liturgiques du sud-ouest de la France dès le XIIe siècle.

Les lecteurs qui s'intéressent à ce très savant lexique trouveront à la fin de chaque livraison la liste des termes en préparation prochaine.

Michel HUGLO.

Gilbert ROUGET. *La musique et la transe.* Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Préface de Michel Leiris. Paris, Gallimard, 1980. 497 p.

Quand, en 1946, alors qu'il enregistrait au Congo la musique d'une danse de chasse, Gilbert Rouget vit soudain un Pygmée Babinga terrassé par une transe, il ne se doutait pas sans doute que pendant plus de trente ans il allait accumuler observations, enquêtes et lectures pour tenter de préciser les relations de la musique et de la possession.

Il lui a fallu, pour ce faire, déblayer un terrain encombré de théories hasardeuses, d'interprétations subjectives, préciser le sens des termes qu'il allait employer : distinguer l'*extase*, qualifiant l'état du mystique solitaire en communication directe, silencieuse, avec la divinité, de la *transe*, vécue en société et, en tant qu'impliquant bruit et mouvement, nécessairement associée à la musique, la transe elle-même pouvant être soit provoquée par celui qui la vit afin d'entrer en communication avec les esprits, soit au contraire subie par celui en qui un esprit, une divinité veut s'incarner. Le chamane recourant à la musique pour réaliser son voyage dans l'au-delà est ainsi le « musiquant » de sa propre transe, comme, dans les religions de la transcendance, le derviche musulman ou le

*shaker* américain ; au contraire, dans le cas de la possession, qu'elle soit ou non ritualisée, le possédé peut être qualifié de « musiqué ».

Il ne saurait être question dans un bref compte rendu de résumer un ouvrage aussi riche et aussi nuancé que celui de Gilbert Rouget. De l'Afrique noire contemporaine, qui, avec ses ramifications américaines, est proprement son domaine, il a étendu son enquête, dans l'espace, au monde méditerranéen, à l'Asie, à l'Indonésie et à l'Amérique indienne, dans le temps, de l'antiquité grecque à nos jours, en passant par le moyen-âge arabe et la Renaissance.

Comme il l'écrit lui-même, « ce travail couvre trop de domaines différents pour ne pas prêter abondamment... aux critiques des spécialistes ». Effectivement, les hellénistes, pour ne citer qu'eux, feront des réserves sur l'attitude qu'il prête à Platon à l'égard des cultes dionysiaques. Mais l'auteur a le droit d'ajouter : « C'est la vue d'ensemble qui importe ». Et ce qu'il faut accorder au livre de Rouget, Michel Leiris le note dans sa Préface, « c'est une précieuse valeur de démystification ». Après l'avoir lu — et, malgré l'abondance des références, la complexité des problèmes, cette lecture est constamment attrayante — on ne pourra plus attribuer l'entrée en transe au son d'un instrument particulier. « Aucune théorie valable ne permet de penser que le déclenchement de la transe puisse être dû aux effets neurophysiologiques des sons du tambour » (p. 253) ; pour guérir les tarentulés, les musettes, les chalumeaux, les trompettes, les bombardes faisaient l'affaire aussi bien qu'aujourd'hui le violon ou l'accordéon (p. 120) ; et même si les musiques de possession recourent le plus souvent à l'*accelerando* et au *crescendo*, l'éclosion de la transe ne coïncide pas forcément avec leur paroxysme (p. 132).

L'un des chapitres les plus révélateurs de la personnalité de l'auteur est celui où, à la Montesquieu, il établit dans une « lettre bénine » un parallèle entre une cérémonie de possession dahoméenne et une représentation à l'Opéra de l'*Elektra* de Strauss. Il y trouve l'occasion de revivre et de communiquer au lecteur l'impression profonde qu'il a ressentie en assistant à ces cérémonies ; il évoque leur atmosphère envoûtante, l'ordonnance de leur déroulement, la somptuosité des costumes, la variété de mouvements de ces acteurs qui s'identifient si totalement au personnage qu'ils incarnent. Mais, sous le coup du choc qu'éprouvent tous ceux qui ont ainsi la révélation du fond commun de la nature humaine, il est entraîné à privilégier les formes sous lesquelles cette révélation lui a été donnée. Le fait que dans le culte dahoméen des *vodoun*, le danseur « possédé » par Khèvioso, le dieu de la foudre, devient lui-même Khèvioso, amène Rouget à admettre que l'« anasténaris » de Thrace, qui, de nos jours encore, marche impunément sur un brasier en brandissant l'icône de saint Constantin, s'identifie au saint qui le possède (p. 377), affirmation hautement contestable.

Pour en rester au monde grec, Gilbert Rouget, étudiant l'« ethos » des modes, veut bien prendre au sérieux mon hypothèse qu'il existait une réelle différence de nature entre le mode dorien, originairement anhémitonique, et le phrygien, mode asiate utilisant le demi-ton. Il ne s'ensuit pas qu'une musique hémitonique soit plus propre à provoquer la transe qu'une musique anhémitonique. Chez les Thonga d'Afrique du Sud, « les possessions sont dues... à des esprits étrangers, zoulou ou ndaou. Les chants concernant la possession par les esprits zoulou sont pentatoniques tandis que ceux qui concernent les esprits ndaou sont heptatoniques » (p. 143). L'air juste, celui qui provoque la transe, est donc celui qui, comme le disait Rousseau, auquel Rouget se réfère, agit comme « signe mémoratif ». « C'est l'intégration de la musique dans un ensemble donné

de représentations qui lui confère son pouvoir ». Il est bien plus de l'ordre de la culture que de la nature. Un siècle avant Rousseau, Descartes écrivait à Mersenne : « La même chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres ».

Samuel BAUD-BOVY.

Béla BARTÓK. *Yugoslav Folk music*, ed. by Benjamin Suchoff. New York, State University of New York Press, 1978. 4 vol. : LXIV-506 p. ; XXIII-283 p. ; XXXIX-416 p. ; IX-777 p. (New York Bartók Archive Studies in Musicology, 9.)

Les principaux mérites de cette publication monumentale résident dans ses contributions au profil humain de Béla Bartók et dans les précisions qu'elle apporte sur certains détails biographiques et sur l'activité scientifique du maître hongrois.

Quand, en octobre 1940, accompagné de sa femme, Bartók a quitté définitivement l'Europe, n'en doutons pas, il était parfaitement conscient de la portée réelle et symbolique de son acte et des raisons de son exil. Et il savait également très bien ce qu'il avait laissé dans son pays natal. En revanche, il ignorait pratiquement tout des conditions d'existence et de travail qui l'attendaient dans le Nouveau Monde. Grâce aux témoignages de ses amis, nous sommes assez bien renseignés sur les problèmes matériels et moraux qu'il a connus durant les cinq dernières années de sa vie, ses insuccès, son découragement, l'évolution de sa maladie, mais aussi sur sa volonté et sa force morale, facteurs principaux de sa dernière époque créatrice. Ce que nous connaissions moins bien, ce sont ses préoccupations scientifiques durant les années d'exil. Or cette dernière publication des Archives Bartókiennes de New York, grâce à M. Benjamin Suchoff, son ancien directeur, nous apporte sur ce point précis des éléments nouveaux, inconnus ou peu connus jusqu'ici.

Certes, nous connaissions l'important volume que Bartók avait consacré aux *Chants populaires serbo-croates* [1], que le 1er volume de la présente publication reproduit in extenso, en y joignant d'autres textes sur la valeur documentaire desquels nous insistons tout particulièrement. Il s'agit d'une Introduction très importante de B. Suchoff et de trois Appendices.

Dans son Introduction, M. Suchoff retrace la genèse de l'ouvrage de Bartók — une genèse que nous connaissions déjà partiellement à travers la Préface du regretté George Herzog de l'Indiana University. En voici les principaux éléments : Milman Parry, professeur de littérature grecque ancienne à Harvard, à la recherche des épopées homériques (ou plutôt du mécanisme de la transmission orale des chants épiques dans cette région de l'Europe), a fait deux enquêtes en Yougoslavie, en 1934 et 1935, en compagnie d'Albert B. Lord, son assistant. Résultats (d'après Lord) : 12 554 textes (dont 758 enregistrés pour la première fois sur disques d'aluminium, dans les recherches folkloriques menées en Yougoslavie), environ 11 000 « chants de femmes » (= mélodies « lyriques »,

1. *Serbo-Croatian Folk Songs*, Textes and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord, with a Foreword by George Herzog (New Yrok, 1951), XVIII-431 p. (Columbia University Studies in Musicology, 7.)

non-rituelles ou non-circonstancielles) et environ 800 « chants d'hommes » (= chants héroïco-épiques ; Albert B. Lord en recueillera d'autres en Yougoslavie après la guerre, dans ses enquêtes complémentaires). D'après Bartók, la Collection Parry se serait ainsi décomposée : environ 350 chants héroïques collectés à partir de 90 informateurs de 23 villages, sur 2 200 disques à face double, plus 205 chants de femme sur environ 210 disques, 14 autres en dialecte bulgaro-macédonien et, approximativement, 30 chants turcs et 11 albanais. Autrement dit, entre les deux présentations du matériel, de Bartók et de Lord, il y a contradiction (apparente) au sujet de leurs évaluations chiffrées. La raison en est, probablement, que Bartók parle des mélodies, Lord des paroles.

A la lumière de l'Introduction nous comprenons mieux les véritables raisons de l'exil de Bartók. De nombreuses raisons ont déjà été invoquées, aussi valables les unes que les autres, sans que l'une d'elles ait eu la priorité sur les autres. En effet, nous avons toujours considéré cet exil comme le produit de plusieurs facteurs convergents. Or, parmi ces facteurs, il s'en trouve un dont l'importance semble prendre un relief nouveau, grâce à M. Suchoff : le travail sur le folklore yougoslave à partir de la Collection Parry. Pour préparer son départ définitif, Bartók se rendit aux États-Unis au printemps de 1940. C'est à ce moment-là qu'il fut contacté par Albert B. Lord au sujet du recueil dont la publication, après la mort accidentelle de Parry survenue peu après son retour de Yougoslavie, demandait un travail assidu mené durant des années par un homme spécialisé dans le folklore musical du Centre-Est européen et qui soit, en même temps, un musicien accompli, capable de noter avec précision les mélodies enregistrées. Le recueil de M. Parry se trouvait à Harvard où professait A. Lord. La lettre de ce dernier, du 23 avril, se trouve aux Archives Bartókiennes de New York, avec bien d'autres documents peu ou mal connus. Il est aussi plausible que, dans son choix, Albert B. Lord ait été guidé par les trois spécialistes bien connus de la Columbia University de l'époque : P. H. Lang, G. Herzog et Douglas Moore. Un accord aurait même été conclu entre les deux Universités, au terme duquel les enregistrements de Parry furent transférés provisoirement à New York, pour que Bartók puisse y travailler à Columbia University. Nous savons, par la suite, que les 2 000 dollars semestriels alloués à Bartók sur un fonds privé destiné à la recherche scientifique, constituent la base vitale, assez juste il est vrai, durant les années américaines et que, malgré la guerre et d'autres difficultés momentanées, le contrat sera renouvelé jusqu'à 1943 puis, après une brève interruption, de nouveau à partir de 1944, sur l'intervention de quelques amis qui, à l'insu de Bartók, ont entretemps réalimenté le fonds épuisé. Nous savons également que la carrière américaine de Bartók commence par la cérémonie de la remise du diplôme de *docteur honoris causa* de la Columbia University (fin novembre 1940) et que Bartók commencera son travail le 27 mars 1941, après avoir satisfait, avec sa femme, à ses obligations artistiques et tenu les quelques conférences déjà prévues. Le couple avait débarqué aux États-Unis le 30 octobre 1940 et le contrat de la Columbia University entrera en vigueur en février 1941, peut-être pour le second semestre de l'année scolaire en cours. Nous n'ignorons pas non plus que la proximité de l'Université était pour les Bartók l'un des facteurs déterminants dans le choix de leur appartement. Tout ceci semble prouver que ce travail scientifique, n'en déplaise à certains biographes de Bartók, a été l'un des principaux mobiles du départ.

Il est évident que les responsables de la musicologie et de l'ethnomusicologie de la Columbia University ne pouvaient que se féliciter de la présence de

Bartók, qui fut pour eux un collaborateur idéal, en raison de sa compétence, de sa conscience, de son assiduité et de l'exactitude incomparable de ses notations. Ces dernières étaient certainement les meilleures que l'on pût obtenir dans ce domaine. Aidé de son intuition musicale et de son expérience de compositeur, Bartók a effectué les notations en commençant par repérer les strophes de chaque chant, leurs structures, en délimiter les segments et établir le rythme, les mesures et le dessin mélodique de chaque segment, puis, ces données fondamentales une fois bien déterminées, il a fini par noter la mélodie réelle aussi minutieusement que possible, en insistant sur ses variantes d'une strophe à l'autre. Quatre décennies plus tard, nous ne pouvons pas proposer aux ethnomusicologues une méthode plus perfectionnée. Elle se décompose en plusieurs étapes dont le tracé est facile à suivre dans les textes publiés. Le recueil a donc, en dehors de sa valeur scientifique, une valeur didactique très appréciable.

Il faut préciser que non seulement ce travail concernant l'écoute, la notation, le classement et l'établissement d'une typologie comparée du recueil de Parry a occupé la majeure partie du temps disponible de Bartók (abstraction faite des longues périodes de maladie et de convalescence) durant plus de quatre années de sa vie, mais aussi que Bartók s'y est livré avec un intérêt passionné. Il y a trouvé, et ses biographes sont quasiment unanimes sur ce point, une précieuse documentation sonore complémentaire des matériels qu'il avait recueillis lui-même ou qu'il connaissait déjà d'après les recueils des autres chercheurs. Sa lettre du 20 juin 1941 adressée à son fils Béla en est une preuve [2]. Une autre lettre adressée à Emma et Zoltán Kodály l'est encore davantage ; elle se trouve aux Archives Bartókiennes de New York et ne figure dans aucun recueil publié jusqu'ici [3].

Le nombre des « chants de femmes » notés par Bartók s'élève à 90, dont 75, représentant 54 souches mélodiques différentes, figurent dans le présent recueil. Les 15 autres, pour diverses raisons, n'ont pas été destinés à la publication. Dans l'Appendice I, B. Suchoff publie ces autres mélodies notées avec la même précision que celles qui figurent dans le recueil, mais à l'état de brouillon. Connaissant la méthode de Bartók, il nous paraît certain que, en passant par toutes les étapes successives de l'amélioration, il aurait encore apporté des modifications à la dernière esquisse avant la publication. C'est principalement pour cette raisson que les mélodies de cet Appendice I n'ont pas pour nous la même valeur documentaire que les mélodies publiées.

Tout autre est le cas de l'Appendice II contenant les 21 mélodies serbes recueillies par Bartók dans le Banat en 1912 et établies, en version définitive, en 1935 (avec 7 mélodies bulgares recueillies à la même date), mais publiées en 1970 seulement par Denis Dille dans le 4e cahier des *Documente Bartókiana.*

L'Appendice III contient les notes de Bartók sur les refrains des chants populaires serbo-croates, notes établies pour lui-même, peut-être, en vue d'une comparaison systématique avec le matériel roumain.

Il ne faut pas oublier que, en tant que folkloriste, Bartók a été avant tout un

---

2. *Bartók Béla levelei* [Lettres de B.B.] (Budapest, 1976), p. 671.

3. On se demande comment cette lettre a pu parvenir aux Archives de New York. S'agit-il d'une copie ? (peu probable), ou d'une lettre non-expédiée, peut-être renvoyée à l'expéditeur à cause de l'état de guerre ? (plausible), ou, éventuellement, d'un don de Zoltán Kodály qui, au cours de son voyage aux États-Unis en 1966, a visité les Archives ? (Cf. Jean GERGELY, *Béla Bartók, compositeur hongrois,* III, [Paris, 1980], planche VI). Nous sommes réduits, pour le moment, à des hypothèses. Les Archives de New York ne semblent pas avoir livré tous leurs secrets.

comparatiste. Cela découle, tout naturellement, du fait qu'il était hongrois et qu'il est né à une époque où la Hongrie historique formait un seul pays avec de nombreuses « nationalités », de plus, dans le Banat, région qui a gardé le plus longtemps son particularisme [4]. Être Hongrois voulait dire, sans doute, pour Bartók : être investi d'une mission particulière dans la recherche de l'unité spirituelle des peuples danubiens. Or, le chemin de cette recherche menait forcément à la comparaison des répertoires folkloriques. Ce qui est étonnant, à première vue, c'est que Bartók – qui a recueilli, personnellement, environ 3 000 mélodies populaires roumaines, 1 500 hongroises et plusieurs milliers de chants slovaques, sans parler de ses enquêtes arabe et turque – n'a recueilli les folklores serbo-croate et bulgare de la Hongrie d'avant 1914 que quasi accidentellement. La raison en est, probablement, que la musique populaire des Roumains et des Slovaques était peu connue encore à cette époque, alors que celle des Serbes, Croates, Bulgares et Ukrainiens avait déjà été l'objet d'enquêtes scientifiques assez poussées (celles de Kuhač, Kuba, Stoïn, Katzarova, Kolessa, plus tard Žganec) et pouvait fournir déjà des éléments de base pour le travail du comparatiste.

Certes, les 80 + 15 mélodies notées par Bartók ne concernaient que la partie « lyrique » du recueil de Parry. Quant aux « chants d'hommes », l'objet proprement dit de Parry et de Lord, dont M. Suchoff parle relativement peu, nous en connaissons la publication [5], contenant une très longue mélodie notée par Bartók, mais nous ignorons s'il a travaillé ou non sur d'autres notations. En résumé, nous connaissons 127 mélodies populaires, chantées sur paroles serbo-croates ou pièces instrumentales, dont 21 seulement résultant de ses propres investigations. Mais il se peut que ce chiffre augmente plus tard, grâce à des éléments nouveaux.

L'un des mérites de M. Suchoff, et non le moindre, est d'avoir passé en revue dans son Introduction les réactions scientifiques suscitées par l'édition de 1951. Vu leurs caractères contradictoires, nous sommes un peu perplexes. Le dernier mot n'a certainement pas encore été dit. Nous nous contenterons de formuler deux remarques seulement à propos du 1er volume.

1° Le terme « Yougoslave » a, avant tout, un sens politique ou, à la rigueur, culturel, mais ce dernier seulement sur le plan des arts savants et contemporains. L'ethnie et les traditions populaires qui s'y rapportent sont d'une autre nature. Nous pensons que la richesse des traditions populaires de la Yougoslavie réside dans la diversité de ses ethnies. Et puisqu'il n'y a pas *une* ethnie spécifiquement yougoslave, il n'y a pas non plus *une* musique populaire yougoslave, mais seulement des musiques populaires de Yougoslavie.

2° Dans le cas présent, le terme « serbo-croate » n'est pas très heureux non plus. Car M. Parry a réuni son matériel dans des régions périphériques de l'aire linguistique et culturelle serbo-croate, en Bosnie, Herzégovine, Monténégro et

---

4. Occupé par les Turcs au XVIe siècle, elle ne fut libérée qu'en 1718, bien après les autres régions, et ne fut rattachée à la couronne de Hongrie que 60 ans plus tard. Durant cette période elle était quasiment interdite aux Hongrois. Dans la jeunesse de Bartók, la population du Banat était des plus multicolores : Hongrois, Allemands, Alsaciens, Serbes, Roumains, Croates, Bulgares, Grecs y vivaient côte à côte dans un désordre relativement pacifique.

5. *Serbocratian Heroic Songs* collected by Milman Parry, edited and tranlated by Albert Bates Lord... published by The Harvard University Press and the Serbian Academy of Sciences (Cambridge-Belgrade, 1954); textes des paroles et commentaires, avec un seul chant noté par Bartók (The Captivity of Dulić Ibrahim).

Dalmatie, et de la bouche d'informateurs musulmans. Nous croyons comprendre ses raisons : dans ses recherches homériques, il s'est tourné vers une population qui semblait avoir conservé plus fidèlement certaines traditions anciennes que les autres. Mais, de toute façon, les résultats obtenus ne peuvent éclairer qu'une partie des questions concernant le mécanisme de la transmission orale. Pour l'ensemble du problème, on n'aura de renseignements précis et définitifs, si toutefois il n'est pas trop tard pour les obtenir, qu'après avoir procédé à une étude comparative de tous les folklores balkaniques, y compris celui des Grecs, et avant tout de ce dernier. Nous serions intéressés de savoir ce qu'en pense M. Samuel Baud-Bovy.

Le volume II contient les tableaux synoptiques dressés par Bartók en vue de l'étude structurelle et typologique du matériel, ainsi que les concordances et les listes thématiques des mélodies.

Dans les deux derniers volumes, nous trouvons le matériel yougoslave que Bartók a emporté aux États-Unis dans ses bagages, en vue de l'étude comparative. Ceci nous semble une nouvelle preuve que l'examen et la publication de la Collection Parry avait été l'un des buts de son départ. Ce matériel composé de pièces publiées et non-publiées est d'une richesse exceptionnelle. Le lecteur non-averti comprendra mal pouquoi il fallait avoir un appareil aussi énorme pour la publication de 54 souches mélodiques. C'est que, homme consciencieux et systématique, Bartók considérait probablement la collection dont il allait s'occuper aux États-Unis comme formant une unité organique d'un ensemble inséparable et dont elle représentait l'aspect le plus solide du point de vue scientifique, à cause de son importance numérique et de la qualité des enregistrements.

Il nous fallait la documentation des volumes II, III et IV pour mieux apprécier le volume I et le travail de Bartók qui, 100 ans après sa naissance et 35 ans après sa mort, n'a pas encore fini de nous surprendre.

La musicologie et l'ethnomusicologie de demain saura gré à M. Benjamin Suchoff de nous avoir rendu accessible les documents de travail qui reflètent les principales préoccupations de Béla Bartók entre 1941 et 1945.

Jean GERGELY.

Mireille HELFFER. *Les Chants dans l'Épopée tibétaine de Ge-sar d'après le Livre de la Course de Cheval. Version chantée de Blo-bzan bstan-'jin.* Genève, Droz, 1977. (Hautes Études orientales, 9.) 573 p.

Dans son avant-propos, l'auteur indique qu'il faut faire remonter à une dizaine de siècles le début de l'élaboration du cycle épique qui s'est constitué autour du roi Ge-sar dont on ne sait s'il s'agit d'un personnage légendaire ou historique. Quoi qu'il en soit, les récits ont été composés, augmentés et propagés oralement par des bardes itinérants. Progressivement l'épopée, d'abord fortement marquée par l'ancienne religion Bon-po, s'est colorée de bouddhisme et, tardivement semble-t-il, elle a été fixée par écrit par des religieux tibétains.

En dépit des difficultés inhérentes à la situation politique actuelle, M. Helffer a entrepris cet important travail car, ainsi qu'elle l'explique, il lui a « ...paru urgent, avant que l'épopée tibétaine ne quitte le champ de la transmission orale pour ne plus être qu'un texte figé dans l'écrit, de rechercher selon quelles modalités était chantée l'épopée de Ge-sar. »

C'est de la partie qui traite directement de ce dernier point dont il est rendu compte ici étant donnée mon incompétence en ce qui concerne la partie de l'ouvrage consacrée au texte tibétain translittéré et à sa traduction juxtalinéaire qui ressortit à la tibétologie, de même que l'analyse stylistique de ce texte à laquelle est consacré le chapitre I dont la dernière partie, cependant, se rapproche de nos préoccupations en abordant (p. 416) la partie de l'onomastique qui concerne les *timbres* ou *airs-types*. L'auteur souligne les difficultés de traduction présentées par ces titres qui « ...en dépit des gloses fournies par les Tibétains eux-mêmes, demeurent souvent obscurs. » (p. 422).

Avant d'aborder l'étude détaillée de ces *timbres*, qui fait l'objet du chapitre III, l'auteur consacre tout le chapitre II à la versification et à l'organisation strophique du texte. La cinquième section de ce chapitre intitulée : « Rôle des syllabes intercalaires dans le vers tibétain chanté » nous concerne directement. L'auteur y rappelle : « L'habitude d'insérer des syllabes sans signification entre les mots d'un texte chanté est répandue dans le monde entier ; le Tibet ne fait pas exception et cette pratique a retenu l'attention des observateurs tibétologues. » Dans l'épopée de Ge-sar la particularité présentée par ces syllabes intercalaires, nous semble-t-il, est qu'elles « ...ne servent pas à équilibrer un vers de construction défectueuse, mais sont placées en des points précis du vers... » (p. 447). Or, il se trouve que la place de ces syllabes intercalaires, ou *chig-lhad*, constitue l'un des éléments qui caractérisent un *timbre* donné au même titre que sa structure mélodique et rythmique.

L'étude des *timbres* ou *airs-types* s'ouvre par des généralités relatives aux modalités du chant : « L'exécution est faite par un soliste, sans aucun instrument d'accompagnement et se caractérise par l'alternance de récits en prose, débités dans un tempo très rapide, et de chants en vers qui seuls ont été pris en considération dans le présent travail. ». Seuls les hommes chantent l'épopée en utilisant, pour ce faire, le registre ordinaire de leur voix ; il était en effet nécessaire de donner cette précision car ce n'est pas le cas « ...pour les chants du rituel monastique, exécutés dans le registre le plus grave possible et pour les chants du théâtre qui requièrent l'utilisation de la voix de falsetto. »

La description détaillée des treize *timbres* utilisés dans le corpus faisant l'objet de l'ouvrage est précédée de quelques indications relatives aux systèmes de notation adoptés et de la justification du recours à la fois à la notation sur portée et, conjointement, à la notation par chiffrage. Cette dernière, faite d'après la première, est surtout destinée à faciliter les comparaisons. L'auteur écrit : « Étant donné qu'aucun des exemples analysés ne s'écarte du système pentatonique anhémitonique, il apparaît utile de rappeler brièvement, en s'inspirant des travaux de mes prédécesseurs, les caractéristiques reconnues à ce système musical, caractéristiques qui justifient le recours à la notation chiffrée. ».

Pour chacun des *timbres* effectivement employés, la description est faite en tenant compte des éléments suivants : — identité du ou des personnages pour lesquels ce timbre a été utilisé — titre donné au timbre dans la version littéraire — structure musicale — comparaison éventuelle avec les timbres utilisés par d'autres informateurs. Chacune de ces descriptions comporte la notation d'une strophe (l'auteur expose les critères de pertinence retenus pour effectuer ce choix) sur portée et chiffrée ainsi que l'inventaire, sur portée, des sons exprimés. Il s'agit d'un travail considérable, précis et minutieux, présenté de façon systématique. Chaque exemple est suivi d'un court exposé des motifs qui amènent à le rattacher à telle catégorie de pentatonique plutôt qu'à telle autre.

J'écris « catégorie » car la terminologie adoptée par M. Helffer appelle une petite remarque. Dans son exposé très bref mais très clair des principaux travaux relatifs au système pentatonique elle se réfère, d'une part, à Braïloiu qui parle de *modes* et, d'autre part, à Tran Van Khê qui parle d'*aspects*. Ces *aspects* sont numérotés dans l'ordre commandé par le cycle des quintes tandis que les *modes* définis par Braïloiu le sont à partir du groupe de trois degrés conjoints, appelé *pycnon* dans ses travaux (et ceux qui les ont suivis) par analogie avec les trois « degrés serrés » du tétracorde dans la musique grecque antique.

On peut faire à M. Helffer le léger reproche d'infliger à son lecteur un petit moment de flottement du fait qu'elle emploie le terme *aspect*, retenu par Tran Van Khê, alors qu'elle utilise le procédé d'identification de Braïloiu. Cette petite ambiguïté surmontée, le lecteur attentif sera probablement amené à considérer comme contestable le rattachement de certains exemples à un *aspect* plutôt qu'à un autre, faute de disposer d'un critère objectif pour opérer ce choix qui reste largement arbitraire. De même en ce qui concerne le point de savoir si l'on est en présence d'une métabole ou non. Par exemple, puisque l'hypothèse de la métabole est posée par l'auteur dans l'exemple de III.2.3. (p. 473), on est surpris qu'elle ne le soit pas dans l'exemple III.2.5. (p. 478).

De fait, un peu plus loin (p. 497), M. Helffer aborde elle-même ce problème lorsqu'elle écrit : « Je ne saurais décider pour ma part dans quel *aspect* du système pentatonique peut être classé le *timbre* pris dans son ensemble... et cela me paraît un des cas où la recherche d'appartenance à un aspect particulier du système pentatonique apparaît sans objet, problème sur lequel je compte revenir. ». En effet, dans la section 3 du chapitre III intitulée « Le langage musical », elle entreprend une synthèse de la masse d'informations contenues dans les descriptions minutieuses qui précèdent.

L'analyse mélodique confirme l'appartenance au système pentatonique anhémitonique de même que la nature de *pièn* des degrés 4 et 7 lorsqu'ils sont présents. Les formules mélodiques dites « pentatonismes », considérées comme caractéristiques du système, sont répertoriées et classées suivant leurs différents arrangements. Mais M. Helffer, dans ce domaine, va plus loin que ses prédécesseurs et dégage clairement : « ...le rôle fondamental joué par un noyau mélodique formé de la succession Tierce mineure + Seconde majeure... » (p. 510). Bien plus, elle pose la question de savoir (puisque la présence du *pycnon* dans un certain nombre d'exemples semble résulter de la juxtaposition de deux de ces structures) si l'on ne se trouverait pas en présence d'un aspect du système pentatonique anhémitonique propre au chant de l'épopée tibétaine et qui illustrerait un état du système antérieur à celui dont rend compte la théorisation opérée par les Chinois. Rappelons que cette théorisation est fondée sur le cycle des quintes. Vaste problème auquel des travaux ultérieurs permettront peut-être d'apporter des réponses.

Le livre touffu de M. Helffer traite encore des caractères rythmiques, qui ne présentent pas de complexité particulière, avant de s'achever par un chapitre consacré aux « Données culturelles » dans lequel l'auteur nous prouve, s'il en était encore besoin, sa connaissance approfondie de cette culture. Connaissance sans laquelle elle n'aurait pu tirer un tel parti de ses matériaux malgré la modestie de sa conclusion où elle écrit : « La possibilité qui m'a été offerte d'enregistrer les chants du Livre de « La course de cheval » permet de saisir un aspect de la tradition orale du chant épique tibétain qui avait été jusqu'ici complètement négligée. ».

Monique BRANDILY.

Brigitte GEISER. *Das Alphorn in der Schweiz.* Berne, Verlag Paul Haupt, 1976. 36 p., résumé en français et anglais, ill., mus.

Ce petit livre, abondamment illustré, se présente comme une courte monographie sur le cor des Alpes, cet instrument « que l'on rencontre partout en Suisse : au bord des lacs alpins pour le bon plaisir des touristes, sur des cartes postales et même dans les dessins d'enfants. Le cor des Alpes est devenu non seulement un symbole pour l'industrie laitière mais aussi pour la Suisse elle-même, équivalant à l'arbalète de Guillaume Tell. » Il est organisé en sept sections décrivant le nouvel essor de l'instrument, sa fonction pastorale, son histoire, sa fabrication et son organologie. Dans cette dernière section, on apprend à distinguer le *Alphorn* proprement dit, de grande dimension, droit ou légèrement courbé à la hauteur du pavillon, du *Büchel,* plus petit, et « en boucle plate ». Sont également rappelées quelques données acoustiques visant à expliquer le principe de fonctionnement et, du même coup, les limites de l'instrument. Enfin, sous le titre « Musique du cor des Alpes et musique pour le cor des Alpes », l'auteur évoque les incursions successives de l'instrument dans la musique savante, classique aussi bien que romantique et contemporaine : Léopold Mozart, Brahms (cf. le thème somptueux de la première symphonie que le compositeur avait noté en 1868 sur une carte postale adressée à Clara Shumann) et Globokar, pour ne citer que quelques noms de la longue liste donnée dans l'ouvrage. Autre liste : celle recensant les fabricants, actuellement vivants, de cet instrument (ils sont une bonne vingtaine). Des notations musicales datant de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle, mais aussi de nombreuses reproductions de gravures anciennes et des photographies montrant l'usage actuel du cor des Alpes, rendent ce petit livre particulièrement agréable à lire.

Bernard LORTAT-JACOB.

Jacques CHAILLEY. *La musique grecque antique,* Paris, Les Belles Lettres, 1979. 219 p.

Depuis la grande étude consacrée à la musique grecque par M. Emmanuel dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, c'était le livre de Th. Reinach, paru en 1926, qui représentait jusqu'à l'année dernière la synthèse la plus récente en langue française. Encore n'était-il que difficilement accessible, en raison de sa disparition du catalogue des éditeurs. Le dernier livre de J. Chailley vient donc combler de la façon la plus heureuse une incontestable lacune dans la bibliographie de l'antiquité.

Dès le premier chapitre, qui retrace la naissance et l'évolution de la musique dans le monde grec jusqu'à l'époque médiévale, le lecteur entrevoit la grande difficulté : l'âge « classique » de l'art grec, c'est-à-dire les siècles de Périclès et de Platon (V^e^ et IV^e^ siècles av. J.-C.) ne coïncide pas avec l'âge « classique » de la musique grecque, c'est-à-dire l'époque dont les théoriciens grecs, pour la plupart tardifs, nous ont abondamment décrit les principes d'harmonie, les échelles d'intervalles et le code de notation. C'est cette musique « classique » qu'analyse le chapitre II, consacré à l'harmonie, en s'efforçant de faire nettement la part des hypothèses et celle des certitudes : certitudes sur la structure du grand système

complet à quatre tétracordes, hypothèses sur le système primitif et la chronologie de ses extensions successives. Le chapitre sur le rythme (ch. III) est très bref, l'auteur renvoyant aux traités de métrique, puisque le rythme de la musique reposait sur le rythme (essentiellement quantitatif) du vers grec. Il insiste toutefois sur le fait qu'il ne s'agissait certainement pas d'un simple décalque, et que le passage de l'un à l'autre se faisait avec une souplesse dont nous avons des preuves (telle l'épitaphe de Seikilos) et que nous ne devons jamais perdre de vue. Passant alors aux instruments (ch. IV), il donne, des membres des deux grandes familles (aulos et lyre), une description rapide, mais précise et suggestive, illustrée par quelques scènes caractéristiques empruntées à l'iconographie.

Deux chapitres sont ensuite consacrés aux problèmes épineux des tons (ou tropes) et des modes. L'auteur montre d'abord les paliers successifs d'extension du système : trois tons (dorien, phrygien, lydien), puis huit, puis quinze, réorganisés finalement par Ptolémée à partir de sa définition des sept « aspects d'octave » fondamentaux, qu'on prendra ensuite pour des modes. Une réflexion sur l'impossibilité de définir un « diapason » fixe pour les Grecs, et sur l'utilité pratique, pour les transcriptions, de la « convention de Bellermann » (mèse hypolydienne = *la* $^2$) termine le chapitre V. Le suivant part d'une définition de la notion de mode telle qu'elle ressort de nos théories modernes, pour constater qu'il n'existait rien d'équivalent dans le système grec. Les « modes » grecs prenaient en compte des éléments que nous n'envisageons pas sous ce vocable (formules spécifiques, tessiture particulière, procédés d'ornementation, etc.). Ainsi s'explique le caractère moral (éthos) qui s'attachait à chacun d'eux. L'erreur a longtemps été de les confondre avec les « aspects d'octave » (école de Westphal-Gevaert) ou avec des transpositions de hauteur (école de Schäfke-Gombosi). On entrevoit parfaitement ce qu'ils pouvaient être, en revanche, à la lumière des données de l'ethno-musicologie. Les fameuses « harmonies éthiques » évoquées par Platon dans la *République* étaient certainement les harmonies archaïques dont Aristide Quintilien nous a conservé la description et la notation. Et l'auteur termine ce sixième chapitre en expliquant rapidement comment est née, au Moyen-Age, la doctrine des « modes grecs » : d'une application abusive aux modes grégoriens des noms des tropes grecs. Il n'y a donc pas de continuité de tradition entre l'Antiquité et le Moyen-Age.

Le chapitre suivant décrit la double notation musicale classique (instrumentale et vocale) et tente d'en cerner et d'en dater l'évolution. La forme des signes alphabétiques ainsi que la structure apparente du système permettent d'affirmer qu'elle n'est pas antérieure au III$^e$ siècle av. J.-C. Ce n'est donc pas elle que critique Aristoxène de Tarente, mais un système antérieur, auquel se rattachait peut-être la notation archaïque conservée par Aristide Quintilien. Le dernier chapitre (ch. VIII) est consacré à un rapide commentaire de chacun des « monuments » de la musique grecque antique, c'est-à-dire des fragments de « partitions » qui sont parvenus jusqu'à nous (et dont aucun n'est antérieur au milieu du III$^e$ siècle av. J.-C.). Les plus importants sont accompagnés, à titre indicatif, d'une transcription en notation moderne. Trois annexes complètent l'ouvrage : un ensemble de tables décrivant la notation ; un catalogue des divers schémas rythmiques susceptibles de constituer un vers grec, présentés à l'aide d'un astucieux code numérique destiné à en faciliter l'identification ; et un lexique des termes musicaux grecs dont la traduction manque ou laisse à désirer dans le dictionnaire de Bailly.

Le lecteur aura aisément reconnu au passage les thèmes familiers à l'auteur, ainsi que diverses reprises d'études déjà publiées antérieurement : le lexique final,

bien sûr, mais aussi les réflexions sur les mythes musicaux, sur les prétendus « modes grecs », ou les analyses de la notation archaïque et de la double notation classique. Abondamment illustré par des tableaux et des diagrammes très clairs, suffisamment précis pour renseigner ou orienter le spécialiste sans cesser d'être accessible à tout instant au profane, ce livre, qui se défend d'être un ouvrage d'érudition, est une incontestable réussite d'équilibre. En dehors de quelques coquilles typographiques, peu d'erreurs ont échappé à la vigilance de l'auteur : Platon, par exemple, ne doit pas être placé au V^e^, mais au IV^e^ siècle av. J.-C. (p. 19, 25 et 32) ; il faut lire p. 107 « ré-mi-fa-sol » (et non « ré-fa-mi-sol »), et à la fin de la note de la p. 42 « Euripide » (et non « Eschyle »). D'autre part, il n'est plus possible de mentionner l'inscription de Thémison comme contemporaine du papyrus Rainer, depuis que Turner a redaté ce dernier des environs de l'an 200 av. J.-C. La date correcte figure d'ailleurs p. 148. De même, p. 154, il faut attribuer les hymnes delphiques au II^e^ (et non au I^er^) siècle av. J.-C., comme le suppose d'ailleurs leur classement dans la section B. Deux remarques de détail encore : l'identification de l'eau avec la virilité, signalée p. 55 comme surprenante, l'était sans doute moins pour les Grecs que pour nous, comme semble le suggérer l'étymologie indo-européenne du nom grec de la rosée : cette eau est celle de la petite pluie fécondante du matin qui pénètre la terre-mère (cf. E. Benveniste : *Le vocabulaire des institutions indo-européennes,* I, p. 21). Enfin, à propos de la description des auloi, p. 62, il faut signaler que, parmi ceux des V^e^ et IV^e^ siècles av. J.-C. que les archéologues ont retrouvés, plusieurs possédaient cinq trous en ligne (et non quatre) et tous un trou diamétralement opposé certainement destiné au pouce (cf. J. G. Landels, *ABSA* 1963 et 1968). Quant aux viroles mobiles, elles ne semblent pas avoir existé avant l'époque hellénistique. Nous ignorons donc par quel procédé les auloi de l'époque classique étaient rendus « panharmonioi ».

Au total donc, on ne peut que se réjouir de trouver ici regroupés en un exposé clair et précis des analyses et des réflexions particulièrement salutaires, dans la mesure où elles peuvent contribuer à nous dégager d'une conception souvent ritualisée de la musique grecque. Conception dont les contradictions et les apories n'ont d'égale que l'incompatibilité avec les textes antiques. En coupant les huit modes grégoriens des pseudo-modes grecs, J. Chailley rend à chacune des deux musiques sa saveur originelle et originale. Nous possédons là désormais l'ouvrage en langue française auquel renvoyer nos étudiants, musicologues ou hellénistes, aussi bien que nos amis curieux d'antiquité grecque. Gageons qu'il connaîtra une aussi belle destinée que le livre de Th. Reinach dont il prend si brillamment le relai, et que, grâce à lui, selon le vœu de l'auteur, « les hellénistes s'initieront à la musique et les musiciens à l'hellénisme ».

Gilbert P. ANCHER.

Leeman L. PERKINS and Howard GAREY. *The Mellon Chansonnier.* New Haven and London, Yale University Press, 1979. Volume 1 : The Edition. XV-204 p., facsimilés et transcriptions musicales, album. Volume 2 : Commentary. X-452 p.

Christoph PETZSCH. *Die Kolmarer Liederhandschrift, Entstehung und Geschichte.* München, Wilhelm Fink Verlag, 1978. 272 p. [DM 78.]

Il serait fort utile de définir la typologie du « chansonnier », car la notion de ce livre musical pour les musicologues ne recouvre pas celle des codicologues : témoin l'étude de Lukas Richter dans *Philologus* 123 [1979], 63-68, qui classe sommairement parmi les deux plus anciens chansonniers latins deux tranches de mss. (Paris, B.N. lat. 1154 et les *Carmina Cantabrigensia* de l'Université de Cambridge) qui ont fortuitement recueilli à la suite de textes littéraires, l'une des chansons religieuses non liturgiques et l'autre des vers très profanes, voire satiriques. A ce compte, pourquoi ne pas ajouter en troisième lieu les « chansons » transcrites dans un ms. patristique de Fécamp (Paris, B.N. lat. 1928) ?

Au XIII^e siècle, la catégorie spéciale se dessine peu à peu avec les *Carmina burana* et surtout avec les grands recueils de chansons de trouvères et de troubadours, mais se confond trop souvent avec les *libri motetorum* tel que celui de St Andrews en Écosse (Wolfenbüttel, 628) intitulé « chansonnier » parce que contenant, à côté des *organa* liturgiques, des motets bilingues non exécutés dans le cadre de la liturgie. Au XV^e siècle, les chansons profanes en diverses langues autres que le latin sont cette fois regroupées dans des recueils qui répondent exactement à la définition de « chansonnier » et qui sont le plus souvent destinés à des membres de la noblesse, mais certes pas du clergé ! Relevons au passage l'intérêt de la décoration de ces livres de chansons et parfois l'étrangeté de leur format, témoin le chansonnier cordiforme (Paris, B.N. collection Rotschild 2973), en cours d'édition.

C'est à Geneviève Thibault de Chambure († 31 août 1978) que l'on doit les plus brillantes études sur les chansonniers des XV^e et XVI^e siècles (voir sa bibliographie dans *Annales musicologiques,* VII [1977], 7-9, 11 et ss., ajouter l'article « Chanson, II (1120-1520) », dans *MGG,* 2 [1952]). Sur le chansonnier Mellon, offert à l'Université de New Haven par Paul Mellon en 1940, G. Thibault écrivait les lignes suivantes : « le Mellon, probablement napolitain, avec sa pièce dédiée à Béatrice d'Aragon, ses nombreuses chansons espagnoles de Vincenet, musicien à la Cour de Naples vers 1475, avec ses initiales aux couleurs violettes et bleues, bien différentes des teintes françaises, avec ses lettres ornées qui, souvent, ne correspondent pas à l'initiale que devrait porter le texte » (*Annales musicol.,* VII [1977], 13).

Son jugement n'a pas été démenti par les deux spécialistes américains – le musicologue Leeman L. Perkins et le philologue H. Garey – qui viennent d'éditer en facsimilé au format de l'original le célèbre ms. de l'Université de Yale (ms. 91), avec en face de la notation originale la transcription des 57 chansons du recueil : celles-ci sont attribuées ou restituées à Gilles Binchois, à Busnois (15 pièces), à Caron, à Guillaume Dufay (4 pièces), à Gilles, à G. Joye (3 pièces), à Hayne van Ghizeghem, Ockghem, Jean Tinctoris, Vincenet et en outre aux Anglais Morton (2 pièces), W. Frye (3 pièces) et enfin Bedingham (2 pièces).

Les formes représentées dans cette anthologie sont pour la plupart des rondeaux (36), des ballades (5), dues presque toutes aux Anglais, et enfin 6 bergerettes. Une dizaine de pièces ne répond pas à un genre bien défini : parmi celles-ci les deux pièces latines (n° 19 et 57) attribuées à Jean Tinctoris, musicien de Ferdinand I^er d'Aragon de 1475 à 1490. La première des deux pièces latines est dédiée à Béatrice d'Aragon, fille du roi de Naples, veuve de Mathias Corvin, roi de Hongrie, qui termina ses jours à la cour de Naples en

1508 : cette dédicace incline les éditeurs à penser que le grand compositeur et théoricien flamand, qui écrivit plusieurs traités de musique à Naples (cf. plate 4, 7 et 8, avec le commentaire) a dû prendre une part notable dans la composition de ce chansonnier.

Quoiqu'il en soit, l'édition des textes et des mélodies, ainsi que le commentaire philologique et musical, a imposé aux éditeurs un recours incessant aux sources parallèles contemporaines, tant littéraires que musicales, réunies au Musicological Archive for Renaissance Mss Studies de l'Université de l'Illinois (cf. Patricia CUMMINS dans *Speculum*, LV/4, [1980]). Au point de vue codicologique, il faut souligner l'effort fourni par les deux éditeurs pour rechercher les mss. italiens contemporains qui présentent des caractéristiques de décoration, d'écriture et de notation identiques.

Dans le volume de commentaire, les questions de critique textuelle, de sources littéraires et musicales ont été traitées avec une ampleur quasi exhaustive : chaque chanson fait l'objet d'un commentaire philologique et musicologique dont les éléments ont été ramassés ensuite dans l'index final. Enfin une bibliographie comptant près de 200 références donne un fondement très ferme à cette excellente reconstruction de l'environnement artistique de la cour napolitaine à la fin du XV^e^ siècle.

Le chansonnier de Colmar reflète une atmosphère toute différente que l'étude minutieuse de Chr. Petzsch tente de reconstituer à partir du ms. Cgm 4997 de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. En 1967, F. Gennrich avait donné en facsimilé une anthologie des chansons de ce gros recueil en attendant l'édition facsimilé projetée dans la série « Litterae » des Göpinger Beiträge zur Textgeschichte. En 1960, H. Husmann avait reconstitué l'ordre primitif de quelques cahiers et en 1966, une thèse de Göttingen due à G. Freistadt avait souligné les rapports qui rapprochent ce chansonnier de celui de Donaueschingen. Ici, l'auteur ne donne pas d'analyse ni aucune présentation de ce chansonnier supposé connu du lecteur : il attaque *ex abrupto* les problèmes historiques relatifs à ce ms. sans fournir d'autres planches photographiques lui permettant d'étayer sa discussion que le petit facsimilé du fol. 333 qui orne la couverture de son livre... Il est vrai qu'il transcrit et discute les rubriques de ce ms. (p. 246 ss.) qui contribuent à retracer son histoire. A s'en tenir à la datation par les filigranes de l'excellent papier — qui nous donnent un terminus *a quo* parfois très distant — le chansonnier de Colmar a très bien pu être composé à partir de 1460/1480 très probablement à Mayence, mais pour quelle destination ? Peut-être pour la curie archiépiscopale, puisque la Singergemeinschaft de la grande ville rhénane n'est attestée qu'en 1562. C'est ici qu'une expertise minutieuse de la notation, entreprise sur une comparaison des nombreux mss. notés du Stadtarchiv et du Priesterseminar, déboucherait sur une conclusion plus ferme... A la fin de 1546, le chansonnier est acquis par Wickram de Sélestat, mais il dut être apporté en Alsace une trentaine d'années plus tôt, sans doute par Jakob Wimpfeling, de l'Université d'Heidelberg, ami personnel de l'archevêque Berthold von Hennenberg.

Ces conclusions sont-elles définitives ? Elles seront peut-être discutée par les érudits allemands qui se sont penchés sur ce célèbre manuscrit (bibliographie, pp. 18-22) : la consciencieuse étude de C. Petzsch et l'analyse directe du facsimilé du ms. projetée par l'Université de Göppingen, contribueront à la solution définitive de l'épineux problème posé par le chansonnier de Colmar.

Michel HUGLO.

Macario Santiago KASTNER. *Antonio und Hernando de Cabezón. Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten.* Tutzing, Hans Schneider, 1977. 412 p., pl. [DM 105].

Cette double biographie consacrée à l'organiste-compositeur aveugle Antonio de Cabezón et à son fils et successeur Hernando est l'aboutissement d'un travail qui a nécessité plus de vingt-cinq années de recherches et de mises au point. L'auteur a reconstitué, heure par heure, la vie des deux musiciens, dans leurs milieux respectifs. La principale source de documentation a été fournie par les Archives de la Couronne, à Simancas.

Du point de vue musical, étudié ici non pas isolément, mais dans le cours du discours, l'ouvrage livre des remarques intéressantes, tant sur l'influence réciproque hispano-anglaise, que sur la science du doigté, tel que le préconisent alors les Espagnols, d'une manière qui diffère sensiblement de celle des Français et des Italiens.

Il est surprenant toutefois qu'un volume de cette importance ne comporte pas d'annexe bibliographique donnant, d'une part, la liste des ouvrages consultés, d'autre part, la liste des œuvres de l'un et de l'autre compositeurs, avec leurs rééditions. La table des noms cités vient partiellement combler cette lacune.

Denise LAUNAY.

Gunther MORCHE. *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik.* Berne-Munich, Francke Verlag, 1979. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 8.) 206 p. [F.S. 48.]

A lui seul, le titre résume l'ouvrage, son programme et son contenu : musique d'orgue française, classique – et non baroque –, ses racines, sa postérité. Voici en effet un bref aperçu de ce que l'auteur tient à démontrer :

1° La musique d'orgue française de la grande période, c'est-à-dire, de 1620 environ jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, a été jusqu'à présent étudiée par les musicologues de manière insuffisante ; plus précisément, elle n'a pas été associée comme il eût fallu à son inséparable complément, qui est la connaissance de la facture d'orgue et de ses perfectionnements progressivement acquis au cours de cette même période.

2° Ainsi envisagée comme un tout indissociable, la musique d'orgue française de l'âge d'or doit être étudiée en tant qu'elle conditionne la facture instrumentale qui, en retour, la conditionne également. Ce point de vue est illustré par la célèbre phrase de Dom Bédos : « Plus un organiste fera paroître l'Orgue, plus il plaira, et plus il paroîtra lui-même » (*L'Art du facteur d'orgues,* III, p. 536.).

3° Le style propre à l'École française s'est formé au cours de 2 périodes : dans la première, qui est encore incertaine, les influences italiennes (Frescobaldi) et nordiques (Sweelinck, Froberger) s'exercent sur Titelouze, sur Roberday, sur Louis Couperin ; la seconde débute avec le premier *Livre d'orgue* de Le Bègue (1676) pour se poursuivre avec une continuité si remarquable que les œuvres

des compositeurs des premières générations seront encore rééditées au milieu du XVIII^e siècle.

Ce style, dégagé des influences italiennes et nordiques, doit être qualifié de *classique,* ce terme étant pris dans son sens large qui l'oppose à la notion de *baroque* à laquelle on a trop souvent tendance à le rattacher.

4° Pour bien connaître ce style français, il faut étudier et analyser successivement chacune des formes, caractérisées par des mélanges de jeux et par des registrations bien définies ; il faut, pour chacun des cas, rechercher les origines, les premières manifestations, puis les développements ultérieurs *(Muster und Nachahmung).* C'est pourquoi l'auteur envisage tour à tour les types polyphoniques et les types monodiques de la composition pour orgue, dans les *Livres d'orgue* de l'école française.

Le dernier chapitre est consacré à la « qualité », c'est-à-dire à la manière dont nous pouvons aujourd'hui formuler un jugement sur l'esthétique des œuvres. L'auteur se rallie à l'opinion quasi unanime, et reconnaît le déclin progressif du style classique, depuis le milieu du XVIII^e siècle.

L'agrément que l'on éprouve à la lecture de cet excellent ouvrage, dont le contenu ressort de l'histoire des formes musicales, est un peu tempéré par la sévérité dont l'auteur fait preuve envers les musicologues qui l'ont précédé, ouvrant la voie à ses propres recherches : André Pirro lui-même n'est pas épargné ; on peut le regretter.

Une dernière remarque peut servir de conclusion : si ce livre connaît une nouvelle édition, il serait bon de lui ajouter : 1°, une liste des compositeurs organistes français, avec les dates de publication de leurs *Livres d'orgue ;* 2°, un Index.

Denise LAUNAY.

François-André DANICAN PHILIDOR. *Tom Jones,* partition pour chant et piano établie par Nicolas McGegan et Adrian Salter. Londres, Boosey and Hawkes, 1978, 185 p.

Une fois de plus, voici une partition française qui nous vient d'Angleterre. Le responsable de cette publication, N. McGegan, a mis en scène quatre opéras de Philidor à Londres, et l'on ne peut que se féliciter de voir enfin paraître l'un d'eux en édition moderne. Il ne s'agit certes pas à proprement parler d'une première, puisque les Éditions Françaises de Musique Technisonor ont déjà publié un *Tom Jones* en version pour chant et piano, mais cette parution ne semble pas avoir connu la moindre diffusion et le problème du choix ne se pose donc pas. L'édition de McGegan paraît dans une série d'opéras « recommandés pour des exécutions d'amateurs ou d'étudiants », ce qui explique qu'on ait fait la part belle au texte anglais, imprimé en première place sous les portées ; de même, le texte français du dialogue est relégué à la fin du volume, au lieu d'être imprimé entre les morceaux musicaux. Mais c'est là un choix qui correspond à l'esprit de la collection, et l'on ne saurait pas s'en plaindre davantage que dans le cas des opéras publiés chez Peters, où la préséance est donnée à l'allemand. Une courte préface indique les différentes sources utilisées et la provenance de

certains morceaux supplémentaires donnés en appendice (en particulier le « Reviens reviens » d'Agathe dans *Le Sorcier*).

Aurait-il fallu en dire davantage ? L'établissement d'un texte d'opéra-comique n'a encore pas fait l'objet d'une discussion approfondie, et nous avons fait sur *Tom Jones*, à titre d'exemple, le travail de recensement et de collation afin d'en mesurer l'intérêt. La première constatation est l'abondance des sources disponibles, qui témoigne pour *Tom Jones* d'un succès supérieur à la moyenne des autres opéras-comiques de l'époque : pour ne prendre que les éditions ou les copies contemporaines de Philidor, on compte deux partitions gravées (identiques, mise à part la page de titre), quinze livrets (dont sept comportent la partie vocale de certains airs), un jeu de parties orchestrales gravées, un fascicule d'airs avec basse chiffrée, enfin cinquante-six airs détachés éparpillés dans divers recueils gravés ou manuscrits : pour chaque air de *Tom Jones* on en arrive ainsi à une moyenne de cinq sources différentes. On a laissé de côté les arrangements pour voix et guitare, voix et harpe, ou pour des formations instrumentales diverses.

La confrontation de ces sources serait bien décevante si *Tom Jones* n'avait fait l'objet d'une révision importante en 1766, un an après sa création. Une comparaison de la partition définitive avec le livret de 1765 montre l'ampleur des retouches apportées par Philidor et par son librettiste : six morceaux ont été entièrement remplacés, un air et l'ensemble final ont été rajoutés, et les trios des actes II et III ont été coupés. On compte en outre des modifications portant sur des sections musicales plus courtes, sur des reprises et sur le dialogue parlé, qui a été en grande partie réécrit. Ce n'est pas le lieu de donner ici l'interprétation de tous ces changements, qui sont au demeurant fort instructifs : il ne s'agissait pas seulement de corriger les nombreuses maladresses d'expression de Poinsinet, mais de donner à l'opéra un nouveau rythme dramatique, à la fois plus rapide et plus économique par ses moyens musicaux. Mais si le produit final bénéficie de l'épreuve de la scène, ce processus de révision a sans doute entraîné des pertes sur le plan musical ; c'est en tout cas ce qu'avait remarqué Garcin, dans son *Traité du mélodrame* (1771), à propos de trois des morceaux disparus : le duo de l'acte III (p. 210), l'air de Blifil (p. 219), et l'air d'Honora « La pauvre fillette » (p. 217) : « Dans l'ancien Opéra, l'Air avoit une troisième partie : on y remarquoit des traits de pinceau très-forts à ces mots : *Grand fracas, mais tout bas.* Je ne sçai d'où vient qu'on l'a supprimée ». De même, on ne peut que regretter, à en lire le texte, la disparition du premier air de Mrs Western « On nous écrit de Cracovie » ou du récitatif de Sophie (III, 4) dans sa première version :

| | |
|---|---|
| Sophie | Me voilà seule, hélas ! Soulage-toi, mon cœur. |
| Chœur des buveurs | Chantons, buvons, trinquons sans cesse. |
| S. | Le bruit redouble. Ah ! Ciel ! Quelle nuit ! Quelle horreur ! |
| | Remontons... Je ne puis... Je cède à ma faiblesse. |
| | [...] |
| Chœur | Chantons, trinquons sans cesse. |
| S. | De ma première erreur voilà donc les effets ! Mon père, quelle est ta tristesse ! |
| Chœur | Le Punsh anime l'allegresse. |
| S. | Malheureuse Sophie ! Écoutons... le bruit cesse. |

Même s'il est toujours hasardeux, pour un historien, de désigner à coup sûr une

« nouveauté », je ne vois pas d'exemple antérieur d'un procédé qui connaîtra un si vaste succès dans l'opéra romantique : l'interruption des phrases angoissées d'un protagoniste par les exclamations joyeuses du chœur, sur scène ou dans les coulisses.

Si l'on exclut ce premier livret, toutes les sources autres que la partition gravée sont d'un intérêt très secondaire. Les livrets présentent presque tous une anomalie que l'on a déjà constatée à propos des opéras français de Gluck : les divergences qu'ils comportent par rapport à la partition sont répétées d'édition en édition (de 1766 à 1784), sans qu'on ait pris la peine de les aligner sur l'opéra dans sa forme définitive. Mais alors que ces subsistances s'expliquent, dans les deux *Iphigénie* de Gluck, par la nécessité d'éclairer certaines péripéties de l'action, les variantes contenues dans les livrets de *Tom Jones* ne sont que des résidus de la version originale, conservés sans raison apparente : dix vers dans le premier air de Jones (II, 3), le trio de l'acte III, ou encore trois vers d'un air d'Honora (II, 4) absurdement attribués à Jones (la citation de Garcin donnée plus haut implique que ces vers étaient suivis d'un troisième couplet). La force d'inertie des livrets est à son comble dans une édition de 1770, qui réimprime purement et simplement la version de 1765, distribution comprise. Seuls deux livrets sur quinze suivent la partition, à l'exception du chœur final : l'un imprimé à Dresde, où *Tom Jones* fut représenté dès 1766, l'autre publié à Paris en 1769 par la « Compagnie des Libraires ».

Compte tenu du manque de soin avec lequel on imprimait les livrets, leur seule utilité consiste donc en quelques indications de mise en scène destinées à meubler des épisodes orchestraux : dans le duo du début, pendant la ritournelle du premier air de Jones (II, 3) et pendant l'introduction au récitatif de Sophie (III, 4). McGegan signale que les livrets lui ont également permis de résoudre une mauvaise distribution des rôles dans le septuor (II, 11). Guère plus éclairantes pour l'analyse sont les variantes musicales : seul le livret de 1765 est vraiment digne d'intérêt, puisqu'il constitue l'unique source existante d'une section coupée par Philidor en 1766 : la partie médiane de l'air de Jones « Amour quelle est donc ta puissance » — mais il n'en subsiste que la partie vocale. Pour le reste, l'utilité des airs séparés se limite à quelques nuances supplémentaires çà et là.

Si l'on veut étendre ces remarques à l'ensemble de la production d'opéra-comique au XVIII^e siècle, il semble donc que seules les œuvres qui ont été profondément remaniées (c'est le cas de plusieurs opéras de Grétry) méritent que l'on republie leurs variantes. Pour les autres opéras-comiques, le travail d'établissement du texte reste nécessaire, en particulier pour préciser l'instrumentation de certains passages douteux (lorsqu'interviennent les bassons par exemple) ou pour reconstruire des morceaux qui n'existent qu'en parties séparées : c'est ce qu'a fait McGegan avec la musique qui relie les actes II et III. Mais notre compréhension de l'œuvre n'a rien à gagner de tels détails, et la reproduction minutieuse des variantes mineures conduirait à l'absurde : dans le cas de *Tom Jones* la seule amélioration que l'on pourrait apporter à cette nouvelle édition serait donc d'imprimer en entier la version de 1765, moins accessible que les livrets ultérieurs. Ce ne serait cependant envisageable que dans le cadre d'une collection musicologique, alors que la série de Boosey and Hawkes vise à la plus grande diffusion ; souhaitons que leur initiative soit suivie par d'autres opéras du même répertoire.

Michel NOIRAY.

Jean MONGRÉDIEN. *Catalogue thématique de l'œuvre complète du compositeur Jean-François Lesueur (1760-1837).* New-York, Pendragon Press, 1980. XXVIII-434 p. (*Thematic Catalogue Series,* n° 7.) [$ 48.]

Chaque catalogue thématique présente ses problèmes propres et ses difficultés. Dans le cas de Lesueur, J. Mongrédien n'en a pas manqué. S'il a pu les résoudre avec brio, c'est qu'il a parallèlement effectué une recherche globale sur le compositeur : presse, correspondance, archives, etc. Le bilan est surtout positif grâce à un fonds manuscrit qu'il a été le premier à explorer et à classer, le fonds dit de la Chapelle du roi au Conservatoire de Paris.

Pour comprendre la nécessité d'un tel catalogue, il suffit de consulter les dictionnaires même les plus récents. Ceux-ci, par exemple, mentionnent couramment trente-trois messes. On apprend ici que la réalité est tout autre : en dehors des trois messes dites solennelles, aucune ne comporte les cinq parties de l'Ordinaire ; les trente autres sont aussi bien des motets, des oratorios ou des cantates, puisque dans la terminologie exposée par Lesueur dès 1787 une messe est un terme générique qui s'applique à n'importe quelle œuvre religieuse. La Chapelle impériale et celle de la Restauration entendait aussi bien comme messe dominicale *Ruth et Booz* qu'un simple Credo – usages qu'à l'époque on retrouve plus ou moins chez Paesiello, Martini et Cherubini. Si l'on tente de revenir aux termes traditionnels, on peut finalement recenser : neuf oratorios (dont trois pour le sacre de Charles X), quatre messes (dont une « basse »), trois Te Deum, deux motets, trois psaumes et quelques œuvres de circonstance.

La plus grosse difficulté à résoudre concernait encore la musique religieuse de Lesueur. Lorsqu'à partir de 1826 le musicien décida de faire graver l'ensemble de ses œuvres, il reconstruisit artificiellement de nouvelles œuvres à l'aide de fragments empruntés au répertoire qu'il avait écrit pour la Chapelle des Tuileries, sans que l'on puisse expliquer la raison de ces changements. Et ces œuvres « hybrides » n'ont peut-être jamais été exécutées. Force était donc dans ces cas-là de cataloguer deux fois ces partitions, sous l'ancienne et la nouvelle forme. Le catalogue envisage aussi les œuvres littéraires du compositeur, non seulement les fameux écrits de 1786-1787 mais aussi une « Histoire générale de la musique », dont il annonçait la publication prochaine en 1822. Là encore J. Mongrédien s'est trouvé devant une énigme : quelque 1 500 pages manuscrites de cette « Histoire » étaient entre les mains d'Auguste Vincent à sa mort en 1872. Il n'en subsiste plus aujourd'hui que quelques fragments peut-être les moins intéressants – à la Bibliothèque nationale (provenant de la collection Malherbe).

Ajoutons que cet instrument de travail n'a rien à envier aux catalogues les plus sophistiqués, qui se sont multipliés depuis une vingtaine d'années à travers le monde, tant par la manière dont les différentes parties de chaque œuvre sont détaillées que par l'ordonnance de l'ensemble (autographes, copies, éditions complètes ou partielles) et par la façon dont sont résolus les problèmes de datation. Enfin une courte introduction biographique donne toute son autonomie à ce livre par rapport aux deux volumes de la thèse principale de l'auteur (parue chez un autre éditeur).

F. LESURE.

Dossier ÉRARD : *The harp in its present improved state compared with the original pedal harp by Pierre Erard (1821); Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erard (1834); Rapport fait le 17 avril 1815 aux 1re et 4e classes... de l'Institut de France sur la harpe à double mouvement de l'invention de Sébastien Erard (1834); Le piano d'Erard à l'exposition de 1844 (1844); S. et P. Erard facteurs de piano et de harpes (1878).* Introduction d'Anik Devriès. Genève, Minkoff, 1980. 17 + 16 + 31 + 27 + 24 p., nombreuses planches. [F.S. 85.]

Le recueil de ces quatre documents publicitaires publiés à l'occasion des grandes expositions universelles par la Maison ÉRARD est une initiative d'Anik Devriès. A travers une chronologie établie par ses soins amorçant une analyse critique, on peut se représenter l'évolution de cette firme en France et en Angleterre, de sa fondation à la fin du XIXe siècle ; les dates importantes y sont marquées par les principaux brevets d'inventions concernant les harpes et les pianos, tant à Londres qu'à Paris.

L'un des documents reproduit dans ce dossier ÉRARD attire particulièrement l'attention. Il s'agit des *Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Erard, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'Exposition de 1834.* Ce cahier publicitaire montre les principales mécaniques de piano utilisées en Europe entre 1770 et 1823, c'est-à-dire jusqu'à l'avènement du double échappement. Composé de planches représentant les différentes mécaniques et d'un texte les commentant, celui-ci s'efforce de dénoncer les inconvénients des mécaniques étrangères et vante les perfectionnements apportés par les Érard. Évidemment, il s'agit là de publicité, mais les remarques ne manquent pas d'objectivité et en font un témoignage précieux sur le goût musical au début du XIXe siècle. A travers ces commentaires, il est donné de fort bonnes explications du fonctionnement des mécaniques viennoise, anglaise et française, facilitées par des planches gravées par le même artiste, possédant de ce fait une identité de traits évitant un dépaysement au lecteur.

Il faut signaler aussi le document sur la harpe à double mouvement, avec un hommage indirect aux travaux de Cousineau et la référence très discrète à un instrument peu connu nommé « Armendine ». Ce nom vient de celui de son utilisatrice, Mademoiselle Armand, l'une des premières actrices de l'Opéra. Cet instrument construit par Pascal Taskin est conservé aujourd'hui au Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris.

L'on puisera donc dans ce dossier, une foule de renseignements utiles aux facteurs, restaurateurs, organologues, et musicologues ; les amateurs y trouveront du plaisir, partagé par tous, à le lire comme une chronique. Le rédacteur du dernier document, confondant la vie professionnelle des Érard avec leur firme, laisse passer un peu de tristesse, voire même d'amertume peut-être prémonitoire, lorsqu'il écrit : « ils ont tout fait, tout inventé..., en tout cas beaucoup..., mais rien n'empêchera la disparition de la firme, en dépit des inventions qui révolutionnèrent les techniques de jeu de la harpe et du piano. » Inventions toujours en vigueur aujourd'hui : la harpe à double mouvement et la mécanique à double échappement.

Michel ROBIN.

Aristide CAVAILLÉ-COLL. *Complete theoretical Works of A. Cavaillé-Coll*, facsimile edition with introduction and notes by Gilbert Huybens. Buren (Pays-Bas), Frits Knuf, 1979. Pagination multiple.

L'œuvre de Cavaillé-Coll ne cesse de susciter un intérêt toujours plus soutenu de la part des musicologues. Après la publication de monographies très soignées concernant les orgues de Laval, de Saint-Sernin de Toulouse ou de la cathédrale d'Orléans, alors qu'on annonce aux U.S.A. la parution d'un ouvrage important de Fenner Douglass (plus de 1 500 pages en deux volumes) sur les relations entre Cavaillé-Coll et les musiciens de son temps, l'organologue belge G. Huybens se consacre à la réédition des principaux imprimés de l'illustre facteur.

En parcourant cet ouvrage, on découvrira en effet *De l'orgue et de son architecture* (1856), dans lequel l'artiste se livre à un travail historique assez sommaire de l'instrument français avant d'exposer ses principes en matière de facture d'orgue, *De la détermination du ton normal ou du diapason* (1859), qui met en lumière l'évolution du diapason de Sauveur (1702) à Cavaillé-Coll (1859), *Du diapason officiel* (1859), *Projet d'orgue monumental pour la basilique Saint-Pierre de Rome* (1875), où l'on décrit l'instrument géant de cent vingt-quatre jeux qui resta à l'état de chimère, *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgue*, mémoire sur la formation du son dans les tuyaux sonores présenté à l'Académie des Sciences le 24 février 1840, complété par une publication de 1860 et une *Note sur une soufflerie de précision* (1863) d'un intérêt plus général.

Si la plupart de ces ouvrages étaient connus de tous ceux que le métier du scientifique facteur touchait, leur réunion en un volume unique présente un avantage très appréciable, d'autant plus que G. Huybens nous gratifie du facsimilé d'un prospectus de la maison Cavaillé-Coll qui propose une liste des principaux instruments construits par cette firme jusqu'à 1879 environ.

François SABATIER.

Gabriel FAURÉ. *Correspondance*, présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux. Paris, Flammarion, 1980. 370 p. (Collection « Harmoniques ».) [env. 90 F.]

C'est une heureuse initiative que la publication de la *Correspondance* de Gabriel Fauré, un plaidoyer très attachant en faveur d'un artiste français et d'un musicien lettré. L'impression d'ensemble que donne cet ouvrage est celle d'un travail sérieux, précis et documenté aux meilleures sources. Parmi les lettres adressées par Fauré à divers correspondants, J.-M. Nectoux a pratiqué une sélection sévère et judicieuse, ne retenant, à juste titre, que celles qui mettent en évidence un réel intérêt musical ou psychologique (composition des œuvres – technique musicale – thèmes – sensibilité artistique); il s'est employé à dater, souvent d'après le contexte, différentes lettres, pratique difficile, bien connue des éditeurs de Correspondances.

Ces lettres, si elles aident à mieux connaître l'homme et le musicien, s'insèrent dans un ensemble très large qui touche à la sociologie, à la vie artistique, à tout un réseau d'interférences des différents arts. Il fallait beaucoup de tact, et un

réel sens littéraire pour suggérer, en s'en tenant à l'essentiel, ce qui a fait l'objet de vastes recherches. Aussi J.-M. Nectoux a-t-il réalisé une rigoureuse présentation par chapitres, correspondant aux grandes divisions de la vie et de l'œuvre de Fauré, ce qui est fort bien et indispensable. Chacun de ces chapitres porte un titre dont on aimera la fine résonance poétique : 1) *Dans la pénombre,* qui étudie le séjour de Fauré à l'École Niedermeyer, sa culture générale et son amitié pour Saint-Saëns ; 2) *Une sainte en son auréole* consacré à Marie Clerc, amie et confidente, qui lui a donné confiance en son génie ; 3) *Les Années de pèlerinage* (1879-1882) avec les souvenirs de Liszt et de Wagner ; 4) *Le Démon du théâtre,* avec les projets et les réalisations de drames lyriques, soulignant l'esthétique de Fauré, plus proche de l'illustration d'un sentiment que de l'expression directe des passions violentes ; 5) *Une Châtelaine en sa tour,* où sont présentées les confidences du musicien à la Princesse de Polignac, qui recevait l'avant-garde du monde artistique et musical ; 6) *Musique, salons 1900,* où l'on voit que Fauré n'a pas fait de la modernité une valeur en soi, mais qu'il a rêvé, dans ces milieux élégants « sommets et perfection ». Ce chapitre comporte la reprise partielle d'une étude sur Proust et Fauré : on découvre que l'écrivain aimait, en Fauré, le musicien de ses poètes favoris, et s'attachait à faire connaître ses œuvres, où le mélange de sensualité et de religiosité le ravissait ; 7) *Revers, passions,* où s'inscrit tout le génie de Fauré, dans ses œuvres majeures pour chant et orchestre. Cette modernité non académique signe la véritable originalité de l'artiste inspiré ; 8) *La Patience de Pénélope,* qui montre Fauré défendant sa *Pénélope* avec constance et passion, car il y voyait son chef-d'œuvre. Le neuvième chapitre est le mouvement final de cette symphonie en l'honneur d'un musicien inspiré, et s'intitule *Fauré le novateur.* J.-M. Nectoux reprend un article qu'il a publié antérieurement. On peut le regretter, car cela introduit dans le texte, au niveau de l'écriture, des inégalités, un éclairage différent, une accélération surprenante dans la dernière page, qui n'a pas la tonalité que nous aurions souhaitée. Quoi qu'il en soit, nous disposons désormais d'un solide instrument de travail, auquel une judicieuse iconographie ajoute du prix : elle est de premier ordre et consacre magistralement un ouvrage dont j'ai apprécié l'information scrupuleuse, la précision de pensée, et la finesse d'analyse.

Joseph-Marc BAILBÉ.

Constantin FLOROS. *Gustav Mahler.* I : *Die Geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung.* II : *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung.* Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977. Vol. I, 240 p., vol. II, 433 p.

Les deux présents volumes consacrés à Gustav Mahler font partie d'une trilogie qui sera complétée par un troisième volume – *Mahler und die Literatur* – dont on attend encore la parution. Le projet de C. Floros est extrêmement ambitieux, car il repose sur une conception universaliste – « goethéenne » dit-il lui-même – de l'exégèse musicale. C'est-à-dire qu'il est persuadé qu'une véritable interprétation des œuvres de Mahler n'est possible que si l'on connaît tous les aspects de l'environnement spirituel du compositeur d'un côté – ce dont traite le premier volume – et si, de l'autre, on replace l'œuvre symphonique de Malher dans un très large courant partant de Beethoven et recouvrant

tout le XIX^e siècle – ce que le second volume tente de faire. Par ailleurs, l'auteur est convaincu que presque tous les grands compositeurs du XIX^e siècle – Mahler y compris – sont des personnalités « globales » dont l'œuvre n'est que le reflet de leurs conceptions littéraires, artistiques, esthétiques et philosophiques. Aussi veut-il absolument prouver que toutes les symphonies de Mahler – contre l'avis du compositeur lui-même – sont basées sur des programmes réels ou ésotériques et que la connaissance de ceux-ci est une *conditio sine qua non* de leur compréhension. C'est dire combien la position de C. Floros s'inscrit dans la lignée de Kretzschmar et de Schering et combien il attache d'importance au symbolisme et à l'herméneutique. En ce sens, il s'inscrit à contre-courant de la tendance dominante de la musicologie allemande d'après guerre. La tâche du critique est d'examiner si l'argumentation de l'auteur est convaincante et dans quelle mesure il a atteint le but qu'il s'est fixé.

*Le premier volume.*

L'impression générale est celle d'une accumulation considérable de documents se rapportant à des sujets extrêmement variés. Il en résulte à la fois un sentiment d'admiration envers l'extraordinaire étendue et diversité des connaissances de l'auteur et une sensation de confusion provoquée par la continuelle succession d'idées souvent non reliées par un fil conducteur. L'intention essentielle de C. Floros est – répétons-le – de prouver que toutes les symphonies de Mahler sont basées sur un programme avoué ou caché. C'est ce dont il débat dans son premier chapitre qui retrace d'une manière très détaillée la position changeante de Mahler qui, à partir de sa déclaration munichoise de 1900, a refusé tout programme concernant ses œuvres. L'auteur tente de démontrer avec des citations et documents intéressants que Mahler s'est distancé de l'idée de programme uniquement vis-à-vis du monde extérieur, mais non pour son usage personnel. Toutefois son argumentation – ainsi, la volonté de Mahler de se distinguer de son principal rival Richard Strauss – n'est pas véritablement convaincante : on voit mal une personnalité moralement aussi intègre que Mahler agir pour des motifs aussi mesquins et adopter une position hypocrite envers son public. Le chapitre II – consacré à la *Bildung* (formation) – passe en revue tous les écrivains ayant eu une influence sur notre compositeur et paraît parfois s'éloigner fortement du sujet étudié, tout en ayant « en soi » un intérêt certain. On y retiendra surtout l'interprétation mahlerienne du *Chorus mysticus* du *Faust* de Goethe repris dans sa huitième symphonie (p. 50-53) et le passage important consacré à Siegfried Lipiner (p. 72-83), poète juif bien oublié de nos jours, mais ami et mentor du compositeur autrichien. Ainsi la comparaison, en vis-à-vis sur deux colonnes, de la poésie *Genesis* de Lipiner et du programme par Mahler de sa troisième symphonie (p. 82-83) montre très clairement la filiation de l'une à l'autre. Le chapitre III traite de la *Weltanschauung* de Mahler et aurait gagné à être plus concis, mais décrit bien le monde spirituel dans lequel Mahler vivait. C. Floros attire en particulier l'attention sur l'importance de la croyance en la réincarnation chez Mahler et développe ce sujet en rappelant Goethe, Wagner, Fechner et la cabale (p. 107-118). Le chapitre IV aborde l'esthétique et se rapproche à nouveau du sujet central en tâchant de montrer le caractère autobiographique des symphonies (p. 140 ss) et la volonté du compositeur de les concevoir comme des traductions métaphysiques et religieuses dans le monde des sons. A cet égard, les citations de Mahler même (p. 150-152) et les citations en vis-à-vis de textes de Wagner-Mahler (p. 155-156) et Mahler-Hoffmann (p. 158) sont riches d'enseignement. Le cin-

quième et dernier chapitre — *Symphonik und Weltanschuung* — est très court (p. 165-183) et aurait pû être fondu dans le quatrième, car il aborde les mêmes problèmes. En appendice, on appréciera tout particulièrement les « déclarations inconnues de Mahler sur son œuvre et son monde spirituel dans les notes de Natalie Bauer-Lechner » (p. 190-201). Une bibliographie substantielle complète le volume.

*Deuxième volume.*

Il s'agit avant tout de considérations personnelles de l'auteur sur le développement de la symphonie au XIX^e^ siècle, l'œuvre de Mahler n'apparaissant que marginalement, devant être étudiée en détail dans le volume suivant (à paraître). On relève trois grands volets. Le premier est consacré aux « Bases de l'esprit symphonique » et insiste sur la forme cyclique liée à l'idée de programme ainsi que sur les rapports entre la thématique musicale et la pensée poétique, puis se termine par une analyse sémantique du dernier mouvement de la *Faust-Symphonie* de Liszt. La volonté délibérée d'explication essentiellement herméneutique et littéraire apporte sans doute des aspects fort intéressants, mais reste trop unilatérale et subjective. Le deuxième volet démontre « L'universalité de l'esprit symphonique ». Les considérations sur la forme sont souvent intéressantes, mais gagneraient à être limitées à un nombre beaucoup plus réduit d'œuvres qui, en revanche, pourraient être traitées plus longuement. La notion spatiale du son dans la sous-section 4 (Musique des horizons les plus éloignés) est très originale (p. 151-159), de même que celle de l'idée formelle provenant de la dynamique sonore (p. 159-163). Le troisième et dernier volet est à lui seul plus long que les deux premiers réunis et traite des « Éléments de l'esprit symphonique ». Il est à la fois le plus personnel, le plus séduisant, mais aussi le plus exposé à la controverse et à la critique. En effet, l'auteur y expose d'une manière fort détaillée ses conceptions sur le symbolisme sonore. Nous y avons particulièrement apprécié la sous-section XXI (p. 227-245) *Satanas und Crucifixux*, traitant de la polarité du bien et du mal chez Liszt, ainsi que la suivante, *Dall'Inferno al Paradiso* (p. 247-260) qui reprend la même opposition, mais en l'étendant à d'autres compositeurs. D'autres considérations, comme celles sur les chants d'oiseaux (p. 197-210) ou sur les cloches (p. 317-324) auraient pu être écourtées. Les 80 pages d'exemples musicaux, reléguées en fin d'ouvrage, obligent à de continuelles manipulations pendant la lecture du texte. Une bibliographie et un index des œuvres terminent ce volume.

Les deux volumes sont admirablement édités sur un papier de luxe, dans une typographie très claire, utilisant plusieurs grosseurs de caractères, permettant une disposition très agréable à l'œil. Pour conclure, rappelons que seul le premier volume se rapporte véritablement à Mahler, le deuxième étant un vaste panorama de la musique symphonique du XIX^e^ siècle. Il faudra donc attendre le dernier volume pour avoir une idée définitive sur la façon dont C. Floros traite l'œuvre malherienne. Tel qu'il s'offre à nous, ce travail représente une tentative originale et audacieuse d'aborder l'univers du compositeur autrichien. On ne peut qu'admirer l'immense érudition et application de l'auteur qui nous livre une mine de renseignements et de suggestions, mais on regrette le manque de concision et de concentration sur des sujets plus délimités ainsi que la conception trop unilatéralement axée sur l'herméneutique et le symbolisme. Cette étude est très enrichissante, mais prête fortement à la controverse.

Serge GUT.

Hellmuth Christian WOLFF. *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950.* Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1978 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, 24). 294 p.

Les histoires de la musique de la première moitié du XX^e siècle ne manquent pas et certaines sont excellentes. Mais la tentative de regrouper par catégories les différentes particularités techniques, esthétiques et sociales de la musique de cette époque n'avait sans doute pas encore été entreprise. Peut-être faudrait-il en excepter le long et excellent article *Neue Musik* que William W. Austin a écrit pour le supplément de la *MGG* (et qui est paru également dans l'ouvrage collectif *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen* [Kassel, Bärenreiter, 1974] mais que H. Ch. Wolff ne mentionne pas.

Sans doute personne n'était-il plus indiqué que Wolff – à la fois musicologue et compositeur ayant intensément participé à la vie musicale entre 1920 et 1950 – pour nous dresser ce bilan de l'activité créatrice d'un demi-siècle. Et de fait, il paraît difficile de présenter avec plus de compétence et de clarté les nombreux aspects abordés. L'ouvrage se divise en quatre parties dont les trois premières sont les plus originales et les plus intéressantes. Le premier chapitre est consacré aux « fondements spirituels » *(geistige Grundlagen)* et se subdivise en douze sections qui retracent les influences les plus importantes d'alors telles que – entre autres – le rôle de la musicologie sur la création musicale (p. 14-16), la conception d'une musique vide de sens (p. 19-21), l'influence de la technique (p. 24-26), de l'esthétique (p. 29-32) et des conditions économico-sociales (p. 32-35). Le chapitre II énumère les « fondements techniques de la musique de 1900 à 1950 », en insistant sur le renouvellement de la sonorité (p. 39 ss), de la mélodie (p. 59 ss) et du rythme (p. 67 ss). En fait, le renouvellement de la sonorité entraîne automatiquement de nombreuses considérations harmoniques telles que la bitonalité chez Bartók (p. 48) ou Stravinsky (p. 49) ou la disparition du rôle fonctionnel des accords chez Schoenberg (p. 47). Le chapitre III aborde les *Gestaltungsformen* que l'on pourrait traduire par « Structures formelles ». H. Ch. Wolff en retient huit dont la plupart sont des résurgences du passé renaissant et baroque, telles que l'ostinato (p. 91 ss), la passacaille (p. 94 ss), le monothématisme (p. 100 ss), le Cantus Firmus (p. 104 ss) et la fugue (p. 108 ss). Mais les principes de la *Reihung* (simple juxtaposition d'éléments différents, p. 88 ss) et de la variation (p. 96 ss) – bien qu'anciens également – sont profondément modifiés au XX^e siècle. Quant à la technique dodécaphonique (p. 115 ss), elle est totalement nouvelle.

Le quatrième et dernier chapitre consiste en une énumération commentée des œuvres musicales considérées par l'auteur comme les plus significatives de la première moitié de notre siècle. Celles-ci sont regroupées par genres – allant de la symphonie à la musique de film – et s'étendent sur plus de la moitié de l'ouvrage (ch. I, II et III : p. 11-122; ch. IV : p. 123-259). Ce chapitre est évidemment plus conventionnel – tout en étant indispensable ! – et également celui où la subjectivité de l'auteur – en raison du choix des morceaux retenus – est la plus grande.

Cette dernière remarque nous amène à parler de la conception générale de l'ouvrage. L'auteur nous prévient déjà par son titre – *l'ordre et la forme* – qu'il recherche avant tout à mettre en relief les principes d'ordre, de clarté et d'équilibre qu'il croit déceler dans la musique de la première moitié du siècle. Il

nous prévient dans sa préface que « dans l'établissement d'une nouvelle échelle des valeurs, les jugements subjectifs n'ont pas pu toujours être exclus » (p. 9). Effectivement, sa conception l'amène à privilégier l'apollinien au détriment du dyonisien, à louanger fortement Stravinsky ou Hindemith, mais à critiquer sévèrement Schoenberg. A propos de ce dernier, il émet même l'idée que l'intense propagande faite en faveur de sa technique après 1945 est en partie un résultat de la *Wiedergutmachung*, c'est-à-dire de la réparation (matérielle et morale) de l'Allemagne envers les Israélites (p. 116). De même, il ose critiquer très violemment Adorno (p. 17 et 19 entre autres) — autre personnage tabou dans l'Allemagne d'après guerre et maître à penser de toute une génération de sociologues, philosophes et musicologues pendant un quart de siècle — dont l'influence a sans doute été plus néfaste que bénéfique. Par ailleurs, on est frappé par la très grande culture et ouverture d'esprit de l'auteur qui dépasse constamment les points de vue uniquement allemands pour y inclure les considérations de Français, d'Anglais, d'Américains, de Russes et d'Italiens, conférant ainsi à son étude une grande variété, très enrichissante.

Le texte est pourvu de nombreux exemples musicaux — au nombre de 123 — venant illustrer les affirmations de l'auteur, mais dont on regrette qu'ils ne soient pas repris dans une table récapitulative. La bibliographie est abondante et très diversifiée ; elle est suivie par une liste des thèses de doctorat faites dans les pays germaniques et aux U.S.A. sur la période concernée entre 1949 et 1974. Un index des personnes clôt l'ouvrage. Toute personne intéressée par les problèmes de la création musicale au XX^e^ siècle lira avec le plus grand profit le livre très clair et excellemment documenté de H. Ch. Wolff ; elle en tirera un bénéfice encore plus grand si elle en tempère certaines conceptions trop unilatéralement anti-romantiques et anti-expressionnistes par la lecture de l'article ci-dessus mentionné de W. Austin dont l'attitude est davantage basée sur la recherche de l'audace et de la nouveauté chez les compositeurs.

Serge GUT.

Eric Walter WHITE. *Stravinsky. The Composer and his Works.* London and Boston, Faber and Faber, ²/1979. 656 p.

Cet ouvrage capital de E. W. White sur Stravinsky a paru pour la première fois en 1966. Une deuxième édition s'est avérée utile afin d'inclure un nouveau chapitre sur les dernières années d'existence du compositeur, de mentionner ses dernières œuvres et de réviser le texte original en fonction des acquisitions récentes de la musicologie sur le sujet traité. Tel qu'il se présente, il est divisé en trois parties fort inégales. La première (p. 17-159) est consacrée à la biographie, la seconde — de loin la plus importante (p. 161-551) — à l'œuvre et la dernière, très succincte (p. 553-569), à des considérations générales sur le compositeur.

La biographie est sobrement décrite, dans un style qui se veut avant tout objectif et informatif, sans fioritures ou anecdotes inutiles. Mais sous une forme compacte, la densité d'information est très grande et, en outre, de nombreuses notes en bas de page donnent d'excellentes précisions complémentaires. La description de la vie de Stravinsky est essentiellement axée en fonction de la musique : circonstances de la composition des diverses œuvres, activité de pianiste et de chef d'orchestre, opinions sur les œuvres des autres. Cette

conception est très « fonctionnelle » et sans doute la seule satisfaisante du vivant du compositeur – pour la première édition – ou peu après sa mort – pour la seconde. Mais il est bien certain que quand le recul nécessaire sera venu, des informations complémentaires, en particulier sur ses émotions personnelles, ses sympathies et antipathies, ses appréciations littéraires et artistiques, ses préoccupations philosophiques, seront souhaitables. C'est dire qu'il ne faut pas chercher dans cette biographie une *Weltanschauung* qui, du reste, n'était pas le but de l'auteur. Toutefois, dans certains cas, on reste sur sa faim. Ainsi au chapitre 9 – *The American Serialist* – l'auteur décrit méticuleusement l'engagement progressif de Stravinsky pour l'écriture sérielle, mais à aucun moment on ne trouve une tentative d'explication psychologique ou autre de ce changement fondamental d'attitude chez le compositeur. La courte explication basée sur la mort de Schoenberg en 1951 et l'influence de Robert Craft (p. 133) n'est pas convaincante. L'iconographie est assez abondante et bien diversifiée. Elle est parfois fort amusante comme cette caricature de la page 101 (et non 102 comme il est indiqué à la table des illustrations) où l'on voit Stravinsky, Diaghilev et d'autres dessinés en quadrupèdes ! Une dernière observation : l'auteur indique bien, pour les nombreuses citations faites, la source d'où elles proviennent ; mais pourquoi n'indique-t-il pas la page ? Cela faciliterait grandement le travail de recherche, surtout quand on tient à retrouver l'original français des *Chroniques de ma vie* ou de la *Poétique musicale.*

La deuxième partie débute par un catalogue chronologique et numéroté des œuvres avec leur date de composition et la page où elles sont analysées. Pour chaque œuvre, E. W. White indique de façon précise la date de début et de fin de composition – pour autant que celles-ci soient connues – la nomenclature exacte des instruments pour les œuvres à plusieurs instruments, la date de la création et de l'édition ainsi que le nom de l'éditeur. Pour les ballets et œuvres scéniques, les versions de concert, adaptations et transcriptions sont exactement indiquées ; en outre, on y trouve toutes les appellations des différents tableaux, actes et scènes ainsi qu'un résumé de l'action. Pour chaque œuvre d'une certaine importance, l'auteur décrit d'une manière détaillée la genèse de la composition et les intentions du compositeur ; puis il donne des indications utiles et souvent pertinentes sur la musique elle-même – harmonie, rythme, forme, instrumentation – illustrées par des exemples musicaux (au nombre total de 204) ; enfin, – surtout pour les ballets et œuvres scéniques – il précise les plus importantes chorégraphies, mises en scène, décorations et exécutions tout en mentionnant l'accueil fait par le public. En ce qui concerne les versions révisées, l'auteur signale tous les changements intervenus et, s'il y a lieu, récapitule les changements de tempi en des tableaux très clairs établis sur deux colonnes en vis-à-vis (ainsi pour *Petrouchka,* p. 202 ou pour le *Concerto pour piano et vents,* p. 319). Quand le compositeur utilise des échelles particulières ou originales, l'auteur les signale (avec ex. musicaux), de même qu'il donne les séries (toujours numérotées) des œuvres dodécaphoniques. La somme d'informations, de renseignements et d'observations accumulés dans cette deuxième partie est considérable et force l'admiration. On doit en outre en louer sans réserve la présentation toujours très claire et très agréable dans sa typographie. Un complément très court de cette partie centrale concerne les arrangements faits par Stravinsky sur les œuvres d'autres compositeurs (p. 544-551) et aurait peut-être été mieux à sa place en appendice.

La troisième partie est si courte qu'elle eût pu également être placée en appendice. Elle apporte toutefois quelques précisions intéressantes comme celle

de cette mélodie faite en rêve et réutilisée dans le « Petit concert » de l'*Histoire de Soldat* (p. 568).

Les nombreux appendices forment un ensemble plus important que la troisième partie (p. 572-630). L'appendice A rassemble neuf extraits d'écrits ou d'interviews de Stravinsky bien diversifiés – dont six reproduits en original français – et parfois très difficiles à se procurer ; ils éclairent bien l'esthétique du compositeur et, en ce sens, complètent agréablement la biographie. L'appendice B donne une sélection de lettres – toutes en français – adressées essentiellement à Ravel. L'appendice C donne un catalogue des manuscrits de Stravinsky en sa possession. La bibliographie est clairement présentée ; en particulier celle des livres de Stravinsky est très précise avec indication de toutes les traductions en différentes langues, avec nom de l'éditeur et date de l'édition. Un index général des noms et des œuvres (ces dernières étant imprimées en italiques) permet une consultation facile.

L'important ouvrage de E. W. White représente sans conteste le travail d'ensemble le plus remarquable fait sur Stravinsky et s'avère désormais comme un manuel de consultation indispensable pouvant rendre les plus précieux services.

Serge GUT.

*An Ives Celebration.* Papers and Panels of the Charles Ives Centenial Festival-Conference, ed. by Hugh Wiley Hitchcock and Vivian Perlis. Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1977. XI-282 p. [$ 11.95.].

En 1974, à l'occasion du centenaire de la naissance de Charles Ives (1874-1954), les départements de musique des universités de Yale et Brooklyn College ont organisé pendant cinq jours un « festival-conference » qui proposa aux participants sept concerts consacrés au compositeur et un ensemble de conférences et de tables rondes sur son œuvre.

H. W. Hitchcock, auteur d'une étude sur Charles Ives (intégrée à son ouvrage sur la musique américaine [1] et V. Perlis publient ici l'ensemble des communications et l'essentiel des tables rondes, qui constituent désormais, dans leur diversité d'approches, et en dehors des deux ouvrages de base signés par H. et S. Cowell [2] et J. Kirkpatrick [3], l'hommage le plus précieux rendu au « père de la musique américaine ».

Avant l'index sont reproduits les programmes des concerts et quelques interventions de personnalités telles que celles de Betsy Jolas ou Martine Cadieu.

Convient-il ici de rappeler à propos de Charles Ives qu'il inventa la polytonalité avant 1894, qu'il fut « atonal » avant Schoenberg et que les clusters abondent dans son œuvre alors que Iannis Xenakis ou Karl Heinz Stockausen n'étaient pas encore nés ? Ces éléments de composition ne sont même pas les plus importants au regard de l'histoire de la musique si l'on considère qu'on lui doit aussi la notion de collage et, avant Varèse, une conception totalement revue et spatialisée de la diffusion sonore avec segmentation de l'orchestre par groupes de timbres. Enfin la postérité lui est totalement redevable d'une solution particulièrement novatrice en ce qui concerne l'utilisation des chants populaires dans la musique savante.

L'ouvrage, qui aborde quelques-unes de ces questions est à juste titre intitulé : *an Ives Celebration.* Il est composé de cinq parties qui posent, chacune, différents problèmes : la place du compositeur dans/et par rapport à la culture américaine ; l'importance de son œuvre telle qu'elle est ressentie à l'étranger ; les difficultés de publication et d'édition dues à la prémonition de la musique aléatoire ; les difficultés de diriger et d'interpréter cette musique ; et pour conclure ces communications de haut niveau, une dernière partie qui, situant la création Ivesienne dans la pensée musicale contemporaine, propose deux études sur les formes spatiales et la notion d'atonalité, respectivement dues aux professeurs Robert P. Morgan et Allen Forte.

Le mérite d'une telle publication est donc d'attirer scientifiquement l'attention sur cet « iconoclaste », attaché à redécouvrir et à exploiter les possibilités de l'imitation musicale, troublé par ses propres découvertes, essayant de justifier ce qui était alors injustifiable, révolté que la critique française ait pu décrire, sous la plume d'Henry Prunières, qu'il avait mal assimilé Schoenberg — alors qu'il n'en connaissait même pas le nom (p. 159).

Il reste alors à souhaiter que Charles Ives, grâce à des travaux publiés en français puisse enfin prendre sa revanche, lui dont Aaron Copland affirme qu'il était « le premier compositeur américain d'importance majeure » [4].

Jean-Rémy JULIEN.

1. Hugh W. HITCHCOCK, *Music in the United States : A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1969), p. 168-174.
2. Henry and Sidney COWELL, *Charles Ives and his music* (New York, Oxford University Press, 1955).
3. Charles E. IVES, *Memos.* Edited by John Kirkpatrick (New York, Norton, 1972).
4. Vivian PERLIS, *Charles Ives remembered, an oral history* (New York, Norton, 1976). Préface d'Aaron Copland, p. XI.

# PUBLICATIONS REÇUES

## I. LIVRES

ANDRÉANI (Evelyne). *Antitraité d'harmonie.* Paris, Union Générale d'Éditions, 1979 (10/18, Collection « Esthétique ».) 445 p.

*Angers 1877-1977. Centenaire de la Société des Concerts populaires. Un siècle de musique symphonique en Anjou.* Angers, s.n., 1977. 64 p.

BARONI (Mario) et JACOBINI (Carlo). *Proposal for a grammar of melody. The Bach Chorales.* Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978. (Sémiologie et analyse musicales.) 155 p.

BASSO (Alberto), éd. *Storia del Teatro Regio di Torino.* Vol. I : Marie-Thérèse BOUQUET, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788.* Turin, Cassa di Risparmio di Torino, 1976. XIII-561 p., 38 pl. Vol. II : Alberto BASSO, *Il Teatro della Cita dal 1788 al 1936.* Ibid., 1976. 856 p., 54 pl. Vol. III : Mercedes Viale FERRERO, *La Scenografia delle origini al 1936.* Ibid., 1980. 652 p., 96 pl.

BAUMANN (Dorothea). *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento.* Baden-Baden, V. Koerner, 1979. (Collection d'études musicologiques, 64.) 140 p.

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. *Das Orff Schulwerk. Ausstellung 27. Oktober 1978 bis 20. Januar 1979.* Tutzing, Hans Schneider, 1979. 139 p.

BERLIOZ (Hector). *Les soirées de l'orchestre.* Préface de François Piatier. Paris, Stock, 1980. 473 p.

BORCIANI (Paolo). *Il Quartetto.* Milan, Ricordi, 1974. 168 p.

BRÂNCUŞI (Peter). *Georges Breazul şi istoria nescrisă muzicii româneşti.* Bucarest, Editura Musicală, 1976. 478 p.

*Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhague,* éd. Inge Bittman. Copenhague, The Royal Library/Edition Egtved, 1976. 198 p.

CHAILLEY (Jacques). *Traité historique d'analyse harmonique.* Paris, Leduc, 1977. 156 p.

CLAVIER (André). *Emilia Chopin. Questions critiques suivies d'une édition complète de Témoignages & Documents.* S.l., 1975. 111 p.

COCTEAU (Jean). *Le Coq et l'Arlequin.* Préface de Georges Auric. Paris, Stock, 1979. 162 p.

COURT (Raymond). *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art.* Paris, Klincksieck, 1976. (Collection d'esthétique, 26.) 320 p.

CRAGGS (Stewart R.). *William Walton. A Thematic Catalogue of his Musical Works.* With a critical appreciation by Michael Kennedy. Londres-New York-Toronto, Oxford University Press, 1977. 273 p.

DANIÉLOU (Alain). *Sémantique musicale. Essai de psycho-physiologie auditive.* 2e édition. Introduction par Françoise Escal. Paris, Hermann, 1978. 131 p.

DE SMET (Monique). *La Musique à la Cour de Guillaume V, Prince d'Orange (1748-1806).* Utrecht, Vereiniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 1973. 282 p.

DOLAN (Diane). *Le drame liturgique de Pâques en Normandie et en Angleterre au Moyen-Age.* Paris, Presses Universitaires de France, 1975. (Publications de l'Université de Poitiers, Lettres et Sciences Humaines, XVI.) 235 p.

DÖMLING (Wolgang). *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatische Werke.* Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1979, 214 p.

DOMMEL-DIÉNY (Amy). *De l'analyse musicale à l'interprétation.* 2e édition revue et augmentée. Paris, l'Auteur, 1980. (Diffusion : Éditions Transatlantiques, Paris). 152 p.

EPSTEIN (Dena J.). *Sinfùl Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War.* Urbana-Chicago-Londres, University of Illinois Press, 1978. (Music in American Life.) XIX-433 p.

ESCOBAR (Jose Ignacio Perdomo). *El archivio musical de la cathedral de Bogota.* Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1976. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 37.) XV-818 p.

FAVRE (Georges). *Études musicales monégasques. Notes d'histoire (XVIIIe-XXe siècles).* Paris, A. et J. Picard, 1976. 186 p.

FAVRE (Georges). *Histoire de l'éducation musicale.* Paris, La pensée universelle, 1980. 225 p.

FAVRE (Georges). *Un haut lieu musical niçois au XIXe siècle. La villa Valrose (1870-1881).* Paris, A. et J. Picard, 1977. 143 p., 8 pl.

FAVRE (Georges). *Une grande cantatrice niçoise : la comtesse Vigier (Sophie Cruvelli), 1826-1907.* Paris, A. et J. Picard, 1979.

FRIEDMANN (Aron). *Der synagogale Gesang.* Leipzig, Édition Peters, 1978. 148-XVIII p. [réimpression de l'édition de Berlin, 1908.]

GIULEANU (Victor). *Principii fundamentale în teoria muzicii.* Bucarest, Editura Muzicală, 1975. 579 p.

GOUBAULT (Christian). *La musique, les acteurs et le public au Théâtre des Arts de Rouen, 1776-1914.* S.l., 1979. 119 p.

GUT (Serge) et PISTONE (Danièle). *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky (histoire-lecture-réduction-commentaire).* Paris, H. Champion, 1977. (Musique-musicologie, 2.) 139 p.

HARTUNG (Philipp Cristoph). *Musicus theoretico-praticus.* [Fac-similé de l'édition originale (Nuremberg, 1749). Préface de Isolde Ahlgrimm.] Leipzig, VEB Edition Peters, 1977. (Peters Reprints. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.) Pagination multiple.

HITCHCOCK (H. Wiley). *Ives.* Londres, Oxford University Press, 1977. (*Oxford Studies of Composers,* 14.) 95 p.

IMBERTY (Michel). *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique.* Paris, Dunod, 1979. (Collection « Psychismes ».) 248 p.

JAKUBEC (Doris). *Sylvain Pitt ou les avatars de la liberté. Une vie à l'aube du XXe siècle, 1860-1919.* Fribourg (CH), Éditions Universitaires, 1979. 352 p.

JANIN (Jules). *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau.* Édition originale de 1861 présentée par Joseph-Marc Bailbé. Paris, Klincksieck, 1977. 329 p., 8 pl.

JANIN (Jules). *735 Lettres à sa femme.* Édition originale... par Mergier-Bourdeix. Tome II : Lettres 249 à 483 (1851-1855). Paris ; Klincksieck, 1975. 615 p.

*Jules Janin et son temps. Un moment du Romantisme,* éd. Centre d'Art, Esthétique et Littérature de l'Université de Rouen. Paris, Presses Universitaires de France, 1974. (Publications de l'Université de Rouen, 28.) 229 p.

JENSEN (H. James). *The Muses' Concord. Literature, Music and the Visual Arts in the Baroque Age.* Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1977. xv-259 p., 21 pl.

KIRKENDALE (Warren). *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music.* 2e édition. Durham (North Carolina), Duke University Press, 1979. 383 p.

KIRSCH (Winfried). *Die Motetten des Andreas da Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert.* Tutzing, Hans Schneider, 1977. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 2.) 508 p.

KNEPLER (Georg). *Geschichte als Weg zum Musikverständnis.* Leipzig, Verlag Philipp Reclam Jun., 1977. (Reclam Universal-Bibliothek, 725.) 663 p.

KOLLERITSCH (Otto), éd. *Adorno und die Musik.* Graz, Universal Edition, 1979. (Studien zur Wertungsforschung, 12.) 243 p.

KONDRACKI (Miroslaw), STANKIEWICZ (Marta) et WEILAND (Frits C.). *Internationale Diskographie Elektronischer Musik — International Electronic Music Discography — Discographie Internationale de la Musique Électronique.* Mayence, Schott, 1979. 174 p.

LACHMANN (Robert). *Posthumous Works II,* éd. Edith Gerson-Kiwi : *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba.* Jerusalem, The Hebrew University/The Magnes Press, 1978. (Yuval Monograph Series, 7.) 207 p.

LANDGRAF (Armin). *Musica sacra zwischen Symphonie und Improvisation. César Franck und seine Musik für den Gottesdienst.* Tutzing, Hans Schneider, 1975. 228 p.

LE BORDAYS (Christiane). *La musique espagnole.* Paris, Presses Universitaires de France, 1977. (« Que sais-je », n° 823.) 128 p.

LEFRANÇOIS (André). *Les Maîtres-Chanteurs de Richard Wagner. Étude thématique et analyse.* S.l., 1978. 147 p.

LEFRANÇOIS (André). *Crépuscule des Dieux de Richard Wagner. Étude thématique et analyse.* S.l., 1979. 108 p.

LEFRANÇOIS (André), *Tristan et Isolde de Richard Wagner. Étude thématique et analyse.* S.l., 1978. 109 p.

LESURE (François), éd. *Cinq catalogues d'éditeurs de musique à Paris (1824-1834) : Dufaut et Dubois, Petit, Frère, Delahante-Erard, Pleyel.* Genève, Minkoff, 1976. (Archives de l'édition musicale française, II.) Pagination multiple.

LIPMMANN (Friedrich), éd. *Colloquium « Mozart und Italien » (Rom 1974).* Cologne, Arno Volk Verlag/Hans Gerig KG, 1978. (Analecta Musicologica, 18). 318 p.

MARCOVITS (Michael). *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*. Berne-Stuttgart, Paul Haupt, 1977. (Publications de la Société Suisse de Musicologie, II/30.) 138 p.

MARPURG (Friedrich Wilhelm). *Legende einiger Musikheiligen*. Leipzig, Edition Peters, 1977. (Peters Reprints.) [XIV-]331-XII p. [Réimpression de l'édition de Cologne, 1786.]

MATHIESEN (Thomas J.). *A bibliography of sources for the study of Ancient Greek Music*. Hackensack, N.J., Joseph Boonin, 1974. (Music Indexes and Bibliographies, 10.) IV-59 p.

MEIER (Bernhard). *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Oosthoek [NL], Scheltema & Holkema, s.d. [= 1974]. 480 p.

MICHELIN (François). *La gamme chromatique de l'orchestre et de Jean-Sébastien Bach à 11 quintes justes et une quinte faible Fa # Do #*. S.l., 1977. [12 p.]

MITCHELL (Donald). *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years*. Londres, Faber & Faber, 1975. 461 p.

MOOG (Helmut). *Blasinstrumente bei Behinderten*. Tutzing, Hans Schneider, 1978. (Alta Musica, 3.) 198 p.

*Muzikolški Zbornik — Musicological Annual* (Lubljana), XIII (1977), 91 p.; XIV (1978), 130 p.; XV (1979), 115 p.; XVI (1980), 110 p.

NATHAN (Hans). *William Billings : Data and Documents*. Detroit, Information Coordinators for The College Music Society, 1976. (Bibliographies in American Music, 2.) 69 p.

NYS (Carl de). *La Cantate*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. (« Que sais-je ? », n° 1851.) 128 p.

ORENSTEIN (Arbie). *Ravel, Man and Musician*. New York et Londres, Columbia University Press, 1975. XVII-291 p.

PAGANUZZI (E.), BOLOGNA (C.), ROGNINI (L.), CAMBIÉ (G. M.), CONATI (M.). *La musica in Verona*. Presentazione di G. B. Pighi. Ricerca iconografica e coordinamento di P. P. Brugnoli. Vérone, Banca mutua popolare di Verona, 1977. XV-698 p., 17 pl. couleurs, 379 ill.

PIATIER (François). *Benvenuto Cellini de Berlioz ou le mythe de l'artiste*. Paris, Aubier-Montaigne, 1979. 175 p.

PIKE (Lionel). *Beethoven, Sibelius and « the Profound Logic ». Studies in symphonic analysis*. Londres, The Athlone Press, 1978. VIII-240 p.

PIKULIK (J.). *État des recherches sur la musique religieuse dans la culture polonaise*. Varsovie, Académie de théologie catholique, 1973. 372 p.

*Polish Musicological Studies*, vol. I, éd. Zofia Chechlińska et Jan Stęszewcki. Cracovie, P.W.M., 1977. 350 p.

POURTALÈS (Guy de). *Berlioz et l'Europe romantique*. Paris, Gallimard, 1980. 408 p. [1re édition : 1939.]

POURTALÈS (Guy de). *La vie de Franz Liszt. — Chopin ou le poète*. Paris, Gallimard, 1980. 422 p. [1re édition : 1926 et 1946.]

POURTALÈS (Guy de). *Wagner, histoire d'un artiste*. Paris, Gallimard, 1980. 474 p. [1re édition : 1932.]

POWELL (Linton E.). *A History of Spanish Piano Music.* Bloomington, Indiana University Press, 1980. 213 p. [£ 10.50. $ 21.90.]

REDA (Jacques). *L'improviste. Une lecture du jazz, essai.* Paris, Gallimard, 1980.

*Regards sur l'opéra. Du* Ballet Comique de la Reine *à l'Opéra de Pékin,* éd. Centre d'Art, Esthétique et Littérature de l'Université de Rouen. Préface de François Lesure. Paris, Presses Universitaires de France, 1976. (Publications de l'Université de Rouen, 35.) 259 p., 29 pl.

REGER (Max). *Contribuciones al estudio de la modulación.* Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid, Real Musical, 1978. 88 p.

RIESSAUW (Anne-Marie). *Catalogue des œuvres vocales écrites par des compositeurs européens sur des poèmes de Verlaine.* Gand, Rijkuniversiteit, 1980. (Publikaties van het Seminarie voor Musicologie.) 446 p. (ronéot.)

SARTORI (Antonio). *Documenti per la Storia della Musica al Santo e nel Veneto.* A cura di Elisa Grossato con un saggio di G. Cattin. Vicenza, Neri Pozza Editore, 1977. (Fonti e Studi per la Storia del Santo e Padova, Fonti, 4.) XXVI-236 p.

SCHOENBERG (Arnold). *Tratado de Armonia.* Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid, Real Musical, 1979. 501 p.

SCHOLES (Percy A.) et KENNEDY (Michael). *The Concise Oxford Dictionary of Music.* 3e édition. Londres, Oxford University Press, 1980. 724 p. [£ 9.50.]

*Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft.* Berne-Stuttgart, Paul Haupt. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie III.) Vol. III : 1978. 201 p. Vol. IV : *Studien zur Musik des 19. und 20. Jahrhundert,* éd. Jürg Stenzl. 1980. 266 p.

SEYDOUX (François). *Les orgues de Saint-Pierre-aux-Liens. Aperçu historique.* S.l., 1978. 51 p.

SMITH (F. J.), éd. *In search of musical method.* Londres, Gordon and Breach, 1976. 149 p.

SPONDHEUER (Bernd). *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers.* Tutzing, Hans Schneider, 1978. 500 p.

SPYCKET (Jérôme). *Un diable de musicien : Hughes Cuenod.* Lausanne, Payot, 1979. 231 p.

STAEHLIN (Martin). *Die Messen Heinrich Isaacs.* Berne-Stuttgart, Paul Haupt, 1977. (Publikationen der Schweizerischen Musiforschenden Gesellschaft, Serie II, vol. 28.) 3 vol. : LXXX-101-63 p.; 135 p.; XI-218 p.

STEFANI (Gino). *Musica barocca.* Milan, Bompiani, 1974. 262 p.

STEFANI (Gino). *Musica e religione nell'Italia barocca.* Palerme, S. F. Flaccovio, 1975. (Uomo & Cultura. Testi, 14.) 261 p.

*Studia musicologica* (Budapest), XVI/1-4 (1974); XXI/2-4 (1979) [en grande partie consacré à F. Liszt. Un article sur Ravel et la Hongrie.]

*Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte,* XI, éd. Friedrich Lippmann, en coll. avec Silke Leopold, Volker Scherliess et Wolfgang Witzenmann. Cologne, Arno Volk Verlag/Hans Gerig KG, 1976. (Analecta Musicologica, 17.) 329 p.

*Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, éd. Othmar Wessely. Tutzing, Hans Schneider. Vol. 28 (1977), 214 p.; vol. 29 (1978), 195 p.; vol. 30 (1979); vol. 31 (1980), 312 p.

TALBOT (Michael). *Vivaldi*. Londres, Dent, 1978. (Master Musicians Series.) 275 p.

TARASTI (Eero). *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki, Suomen Musiikitieteellinen Seura, 1979. (Acta Musicologica Fennica, 11.) 364 p. (Diffusion : Mouton, Paris.)

*Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benedikterinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg und Bad Tolz*, éd. Robert Münster, en coll. avec Ursula Bockholdt, Robert Machold et Lisbet Thew. Munich, G. Henle, 1975. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen.) XXII-211 p.

TOLBECQUE (A.). *L'art du luthier*. Marseille, Laffitte Reprints, 1978. x-314 p. [Réimpression de l'éd. de Niort, 1903.]

TYSON (Alan), éd. *Beethoven Studies*. Londres, Oxford University Press, 1974. XIV-246 p.

VALDES (Samuel Claro). *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979. 140 p.

VINTON (John). *Essays after a Dictionary. Music and Culture at the Close of Western Civilization*. Lewisburg, Bucknell University Press/Londres, Associated University Presses, 1977. 170 p.

*Richard Wagner. Von der Oper zur Musikdrama*, éd. Stefan Kunze. Berne, Francke Verlag, 1978. 96 p. [Textes de Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher, Klaus Günther Just, Stefan Kunze et Peter Wapnewski.]

WARNKE (Krista). *Experimentelle Untersuchungen zu Tonhöhenwahrnehmung*. Cologne, Arno Volk Verlag, 1976. (Veröffentlichungen des Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 8.) 102 p.

WÜTHRICH-MATHEZ (Hans). *Bibliographie zur allgemeinen Musikerziehung*. Berne-Stuttgart, Paul Haupt, 1980. 262 p. [F.S. 28. DM 31.]

## II. MUSIQUE

BACH (Johann Sebastian). *Trio Sonate für zwei Flöten und Continuo, BWV 1039*, éd. Hans Eppstein. Munich, G. Henle, 1981. v-23 p. + parties sép. [DM 14.] [Comporte la reconstitution de la version primitive probable pour deux violons.]

BEETHOVEN (Ludwig van). *Gratulationsmenuett und Tänze für Orchester*, éd. Shin Augustinus Kojima. Munich, G. Henle, 1980. (Beethoven Werke, II/3.) 2 vol. : XVI-79 p.; 27 p. (Kritischer Bericht). [DM 71.]

BYRD (William). *The Masses (1592-1595)*, éd. Philip Brett. Londres, Stainer & Bell, 1981. (The Byrd Edition, vol. 4.) 123 p. [£ 18.50.]

CHOPIN (Frédéric). *Mazurken*, éd. Ewald Zimmermann. Munich, G. Henle Verlag, 1975. 2 vol. : v-169 p. ; 12 p. (Kritischer Bericht).

CORELLI (Arcangelo). *Werke ohne Opuszahl*, éd. Hans Joachim Marx. Cologne, Arno Volk Verlag, 1976 (Historich-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Band V.) 124 p.

*The Gostling Manuscript*, éd. Franklin B. Zimmerman. Londres, University of Texas Press, 1978. Pagination multiple [Facsimilé.]

KEISER (Reinhard). *Die grossmütige Tomyris*, éd. Klaus Helm. Munich, G. Henle, 1975. (Die Oper, 1.) VII-191 p. + facsim.

*
* *

# RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 117, rue Didot, 75014 Paris.

# LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Philippe A. AUTEXIER (né en 1954) partage ses activités entre la musicologie et la composition. En dehors de nombreux articles (*Grande Encyclopédie Larousse, Studia musicologica*, etc.), ses voyages de recherche l'ont amené à rédiger, entre autres, une histoire de la musique en Hongrie (inédite), une édition française d'écrits de Bartók (*Musique de la vie*, Stock, 1981) et un ouvrage de fond sur Mozart (à paraître prochainement).

Jacques CHAILLEY (né en 1910), compositeur et musicologue, a été secrétaire général, puis sous-directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique (Paris), professeur à ce même Conservatoire, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, président du Comité National de la Musique. Il est aujourd'hui professeur émérite à la Sorbonne (Paris IV) et directeur de la Schola Cantorum, après avoir été chargé au Ministère de l'Éducation d'une mission d'Inspection Générale pour l'enseignement musical. Il a reçu en 1980 le prix René Dumesnil de l'Institut de France pour l'ensemble de son œuvre. Le catalogue et l'analyse de son œuvre musicale et musicologique ont été publiés sous le titre *De la musique à la musicologie* (Tours, Éditions Van de Velde, 1980).

André LISCHKÉ (né en 1952) est diplômé de la Schola Cantorum de Paris (1974) et titulaire du premier prix de musicologie du Conservatoire National Supérieur de Musique (Paris), avec une thèse consacrée à *L'œuvre dramatique de Rimsky-Korsakov. Aspects du langage et de la technique* (1979). Il s'est spécialisé dans l'étude de la musique russe et a publié « Les leitmotive de *Snégourotchka* analysés par Rymsky-Korsakov », *Revue de Musicologie*, 65/1 (1979).

Christian MEYER (né en 1952) est Docteur en musicologie de l'Université de Strasbourg II (1978) avec une thèse consacrée à la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung. Depuis 1979, il est attaché de recherches au CNRS (E.R. 152) où il prépare, dans le cadre d'un doctorat d'État inscrit auprès de l'Université de Strasbourg II, une étude sur les tablatures de luth allemandes du XVI^e^ siècle. Il est également collaborateur du RISM pour les sources manuscrites de théorie de la musique.

Jean-Pierre OUVRARD (né en 1948) est assistant à l'Université François Rabelais de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et Section d'Éducation Musicale). Ses recherches, menées au sein du groupe « Civilisation de la Renaissance », sont consacrées aux rapports entre musique et texte poétique dans la chanson française du XVI^e^ siècle. Ses préoccupations le mènent aussi du côté de la musicologie pratique : il dirige, au sein de l'Université de Tours, l'Ensemble Jacques Moderne.

# PUBLICATIONS
# de la
# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

## 1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVI^e^ siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIV^e^-XV^e^ s.),* éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre :
— * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes*, éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim.

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665*, éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim.

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe*, éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim.

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse*, éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p.

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue*, éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim.

## 2. Documents et Catalogues

I-II. * Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p. ; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p.

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVI^e-XVIII^e siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI^e siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p.

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p.

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p.

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.).

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle* (1970). 237 p.

## 3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p.

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p.

III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p.

IV. Bernard LORTAT-JACOB, *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (1980). 154 p.

## 4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p.

## 5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :
— fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim.
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill.
— fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim.
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à troix voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill.
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill.

*Vient de paraître :*

Bernard LORTAT-JACOB

MUSIQUE ET FÊTES
AU
HAUT-ATLAS

Un ouvrage de 154 pages.

PARIS
Publication de la Société française de Musicologie
Troisième série, tome IV

Diffusion :
Éditions musicales Transatlantiques
50, rue Joseph de Maistre
75018 Paris

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »
CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

## ŒUVRES DES DUBUT

Édition et transcription par Monique ROLLIN
et Jean-Michel VACCARO

Ce volume comprend toutes les œuvres attribuées à Pierre Dubut le père et à son fils Pierre. Il contient 138 pièces, éditées en tablature et transcription : préludes, allemandes, courantes, sarabandes, canaries, etc.

L'activité de Dubut le père s'étend de 1635 à 1675, celle de son fils de 1665 à la fin du siècle. Et malgré quelques incertitudes des sources quant à la chronologie et aux attributions, on peut distinguer deux tendances stylistiques dans la collection. Les pièces du Père, proches de celles du Vieux Gautier et de Dufaut se rattachent au style baroque. Dans celles du fils apparaissent de nouveaux éléments (prédominance de la mélodie, rationalisation de la forme, simplification de l'écriture instrumentale) qui témoignent d'une évolution vers le style classique qui fleurira au début du XVIII^e s. avec la musique instrumentale de Couperin et de Rameau.

L'œuvre riche et variée des Dubut suscitera l'intérêt des luthistes et des musicologues qui y découvriront des pages qui comptent parmi les plus belles du répertoire français.

Ouvrage 24,4 × 31,5 de 52 p. de texte et 209 de musique
ISBN 2-222-02549-4

*Œuvres récemment publiées dans le Corpus :*

Œuvres d'Adrian LE ROY :
**Les Instructions pour le luth** (1574), 2 vol.
**Sixiesme livre** (1559)

Œuvres d'Albert DE RIPPE :

Vol. I **Fantaisies**
Vol. II **Motets et Chansons**
Vol. III **Chansons et danses**
Œuvres de Julien BELIN
Œuvres de VAUMESNIL, EDINTHON, PERRICHON, RAËL, MONTBUYSSON, LA GROTTE SAMAN, LA BARRE
Œuvres des MERCURE

*Également dans la collection :*

André SOURIS : **Conditions de la musique et autres écrits**

**Editions du CNRS**
15 quai Anatole France. 75700 Paris

**LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE**

Volume 6. Études réunies et présentées par Jean Jacquot

Ce volume s'organise autour de deux centres d'intérêt : *Théâtre et musique* et *Mises en scène d'œuvres anciennes.*

Le thème **Théâtre et musique** est illustré par une étude à plusieurs voix de l'**Histoire du soldat.**

Dans cette œuvre la fonction dramatique de la musique, et son rapport avec les autres éléments de la représentation sont saisis par une double démarche : travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle ; reconstitution, sur des données documentaires en grande partie inédites (dessins, photographies, manuscrits) de la genèse de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky et de sa première représentation avec la collaboration du peintre Auberjonois.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiées des mises en scène d'œuvres classiques françaises (Racine, Molière) et élisabéthaines (Marlowe, Shakespeare).

Ouvrage 21-27, 514 pages, 210 fig., ex. musicaux.
ISBN 2-222-02194-4

**Editions du CNRS**
15 quai Anatole France. 75700 Paris

IMPRIMERIE DURAND, 28600 Luisant (France) Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601